Em *Como Parar de Atuar*, Harold Guskin revela os *insights* e técnicas que se expressaram em grandes interpretações de dúzias de atores por ele orientados, novatos e veteranos, tanto nos palcos quanto nas telas. Em vez de elaborar mais um "método", Guskin oferece ao intérprete uma estratégia baseada em uma ideia simples e inovadora: a de que o empenho do ator na sua representação não é o de "criar uma personagem", mas, ao contrário, deixar-se levar pelo impulso, em contínua interação sensível com o texto. Extraindo exemplos de seu labor com *performers* e de sua própria experiência, propõe que o ato de corporificar se constitua de uma dinâmica exploração de seus potenciais em contínua evolução, e não como um percurso ditado por um objetivo final, previamente fixado. Nesse sentido, oferece importantes e originais conselhos para o desenvolvimento ou a renovação de um papel, a atuação em cenas difíceis e de forte conteúdo emocional, o confronto com papéis de grandes autores, bem como para a adaptação às demandas particulares da cena teatral ou da tela do cinema e da televisão, para o relacionamento e o envolvimento com o público espectador – uma rica e prática lição, que torna este livro, além de prazeirosa leitura, ferramenta valiosa para novos e não tão novos atores, na busca de bem-sucedida realização como profissionais e artistas.

COM INTRODUÇÃO DE KEVIN KLINE

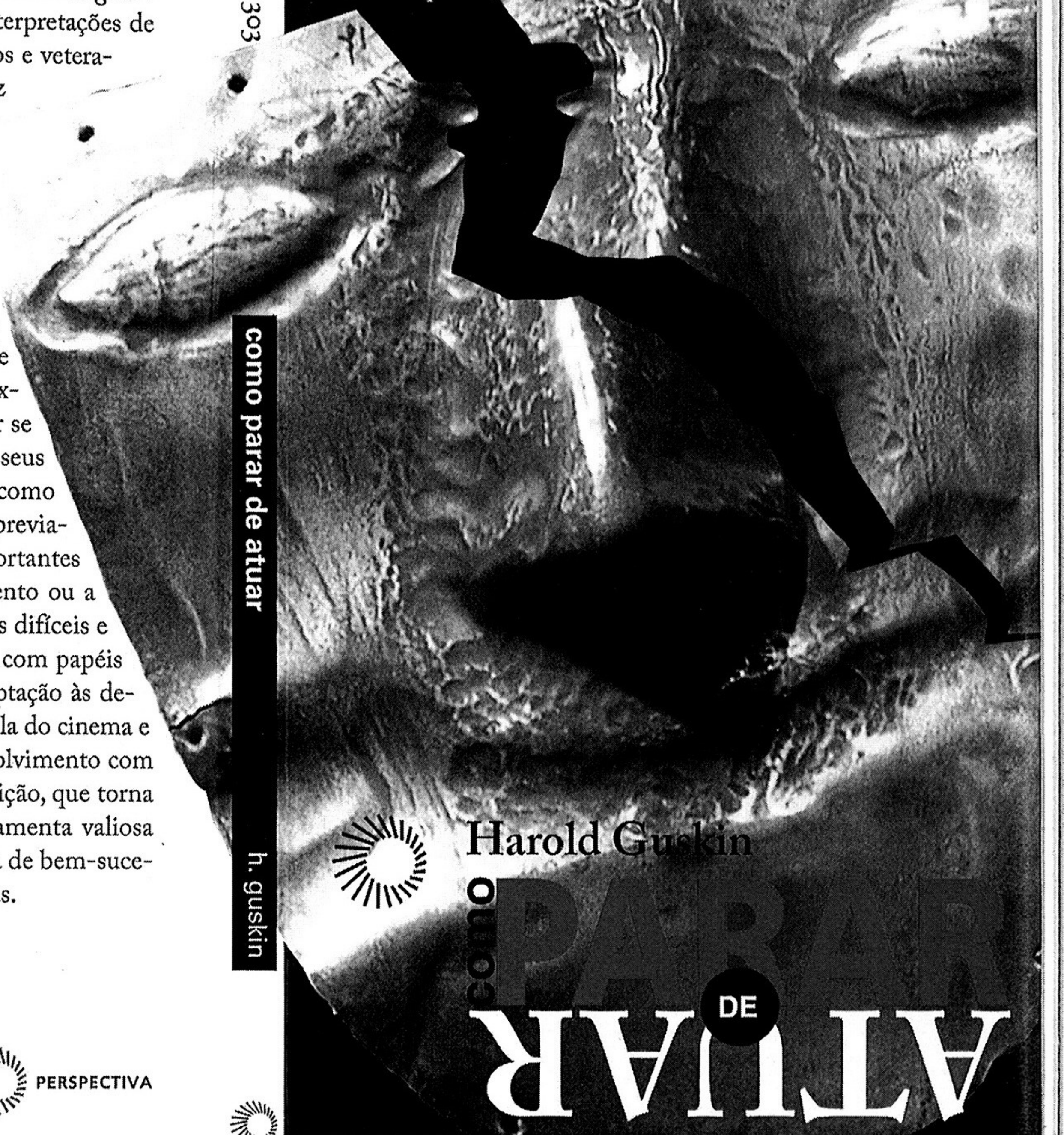
ISBN 978-85-273-0961-5
9788527309615

PERSPECTIVA

estudos 303

como parar de atuar

h. guskin



um renomado preparador de atores compartilha sua revolucionária abordagem de interpretação para teatro, cinema e tv

Harold Guskin

como PARAR DE ATUAR

PERSPECTIVA

ISBN 978-85-273-096

Próximo lançamento
Metalinguagem e Teatro: A Obra de Jorge Andrade
Catarina Sant'Anna

Atuar é, antes, uma exploração em constante progressão, e não um percurso pré-traçado para um fim determinado. A personagem emerge em sua especificidade, como resposta ao que o texto propõe, na medida em que ele o explora com sua mente e corpo, linha por linha, a cada momento, na configuração de seu papel. E, para chegar a tanto, é preciso que o partejamento da criação não se prenda a técnicas, controles, propriedades, noções, obrigações previamente estipuladas, e não tema ideias preconcebidas sobre o que é correto ou estúpido na sua representação, entregando-se, física e mentalmente, à ação de performar. É sobre isso que versa Como Parar de Atuar, de Harold Guskin, não só à guisa de conselho, mas como uma busca efetiva de criação da personagem.

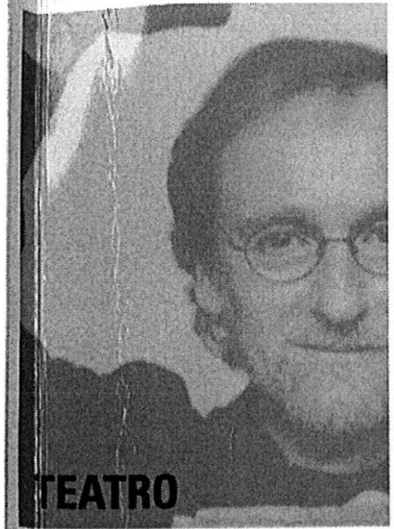
---

estudos

como parar de atuar

h. guskin

HAROLD GUSKIN


TEATRO

COMO PARAR DE ATUAR

estudos
estudos
estudos

PERSPECTIVA

- Ar, inspirar e expirar, e sem ar, falar frase por frase

Como Parar de Atuar

Federico [illegible]
Junho 2013

Título do original em inglês
How to Stop Acting: A Renowned Acting Coach Shares His Revolutionary Approach to Landing Roles, Developing Them, and Keeping Them Alive

Copyright © 2003 by Harold Guskin and David Finkle
Introduction copyright © 2003 by Kevin Kline

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

G989c

Guskin, Harold, 1941-
Como parar de atuar: um renomado preparador de atores: compartilha sua revolucionária abordagem de interpretação para teatro, cinema e TV / Harold Guskin; introdução de Kevin Kline. – [tradução de Denise Weinberg, Eduardo Muniz]. – São Paulo: Perspectiva, 2012.
(Estudos; 303)

Tradução de: How to stop acting
ISBN 978-85-273-0961-5

1. Teatro. 2. Teatro – Aspectos psicológicos. I. Título. II. Série.

12-5033. CDD: 792.028
CDU: 792.028

16.07.12 26.07.12 037365

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.

Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 São Paulo SP Brasil
Telefax: (011) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br

2012

Sumário

Agradecimenteos XV

Introdução – *Kevin Kline* XVII

Prólogo XIX

1. TIRANDO DA PÁGINA 1
   Sugestões para a Prática 21

2. EXPLORANDO O PAPEL PARA REVELAR A PERSONAGEM 29
   Trabalhando a Partir da Negativa 37
   Usar a Dupla Negativa 40
   Faça Escolhas Poderosas 41
   Tire as Palavras que Estão no Texto 44
   Quebre o Ritmo 46
   Deixe o Texto Guiar a Pesquisa 53
   Sugestões para a Prática 56

Para minha esposa Sandra,
que me ensinou como viver.

Agradecimentos

Este livro não seria possível sem a ajuda de David Finkle. Ele me incentivou a escrevê-lo usando minhas próprias palavras, para que o leitor pudesse me conhecer, assim como minhas ideias, diretamente. Ajudou-me a confiar em minha escrita, algo que era muito difícil para mim. Agradeço sua generosidade em compartilhar comigo não só sua experiência e *insights*, mas também sua sensibilidade e entusiasmo. A enorme quantidade de tempo que passamos juntos, desde o começo do projeto, fez deste livro uma realidade.

Minha editora, Rebeca Saletan, fez algo para o qual sempre serei grato e que não conseguiria agraceder o suficiente: ela ouviu o que eu tinha a dizer sobre interpretação e verdadeiramente "entendeu". Por causa de sua integridade, o editorial sempre foi honesto com meu trabalho. Ela ajudou-me a esclarecer um processo que parecia impossível de colocar no papel. Além disso, tornou possível a ponte entre o mundo literário e o mundo da atuação, com sagacidade, inteligência e honestidade inabaláveis.

Agradeço minha agente, Charlotte Sheedy, cuja sabedoria e entusiasmo fizeram a roda girar.

assumir uma responsabilidade pessoal por ele. Do nada, um novo mundo se abriu para nós. E tudo isso foi somente no primeiro dia.

Não acredito que alguém possa ensinar um ator como atuar. Ultimamente tenho pensado que nós nos ensinamos. Mas Harold me deu uma bússola com um norte *verdadeiro*, me colocou no caminho certo, me ensinou como navegar e, o melhor de tudo, me ensinou a alegria mais pura que a atuação pode trazer para nós, que somos abençoados e amaldiçoados por fazer isso.

Kevin Kline

Prólogo

Eu tinha 25 anos de idade quando entrei pela primeira vez numa aula de interpretação. Estava terminando meus estudos na Escola de Música de Manhattan, enquanto trabalhava profissionalmente como trombonista em orquestras sinfônicas. Ainda assim, mesmo que eu amasse música, não me sentia realizado. Passava a maior parte do meu tempo assistindo a peças na Broadway e Off-Broadway. Lia Stanislávski e as peças de Anton Tchékhov, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Samuel Beckett e Jean Genet. Finalmente, fui ver como era essa aula de interpretação.

Quando o professor pediu para alguém subir no palco para fazer uma improvisação, minha mão voou no ar. Eu me ofereci rapidamente, pois tinha medo de que quando visse alguém no palco, ficaria muito envergonhado de subir lá. Então eu fui, sem nenhuma noção do que seria uma improvisação.

Eu tinha de entrar pela porta – uma porta de verdade, no centro do fundo do palco. Tinha de fazer uma improvisação que comunicaria ao público como estava o tempo lá fora.

Por alguma razão, quando estava na coxia, minha imaginação decolou. Via-me no litoral da Irlanda, numa noite de tempestade, muito fria. Eu estava perdido. Achei um bar. Entrei

Sentindo-me dessa forma – preso, sem inspiração, sem contato com meus sentimentos, intuição e imaginação – lembrei da minha primeira improvisação. Foi quando desisti de pensar em atuação estritamente segundo as ideias de Stanislávski, especificamente pela análise de texto. Em vez de começar o meu trabalho sobre a personagem analisando cena por cena do texto, comecei a improvisar as falas, momento a momento. E fiz isso sem nunca – e isto é crucial – mudar as falas originais. Era como se eu fosse um trombonista novamente, improvisando sobre a minha parte sem mudar qualquer nota.

Assumi o risco de simplesmente proferir a minha fala e responder às falas das outras personagens, sem me preocupar com nada além do que eu sentia, do que me interessava naquele momento. Explorei o texto no ensaio e continuei a explorar nas apresentações. Deixei de lado a técnica e a análise. Minha exploração, momento a momento, tornou-se a personagem.

Isso permitiu que eu me sentisse livre, conduzindo-me a uma personagem muito mais interessante, permitiu igualmente uma solução mais criativa para o problema de uma determinada cena – justamente, porque era forçado a recorrer apenas a mim e ao texto. Não houve análise de cena para me obrigar ou me proteger e, portanto, minha intuição veio à tona com energia e vigor. A personagem ganhou vida, porque eu já estava dentro dela.

Eu *era* a personagem naquele momento. Estava, desse modo, livre para fazer o que foi provocado pelas falas do diálogo. No entanto, minhas respostas e escolhas eram muito diferentes das minhas escolhas habituais na vida. Elas me surpreenderam, como na improvisação do bar. Eu era, e ainda sou, muito tímido na frente de pessoas que não conheço e sou quieto na maior parte do tempo. Mas me vi respondendo às falas da personagem com bastante facilidade, de formas diferentes e não planejadas. As respostas me pareceram arbitrárias, mas, de alguma forma, ao mesmo tempo conectadas às falas do texto e da personagem.

As falas estavam despertando algumas partes em mim que não usava muito na vida – que eu nem sabia que existiam. Mas, fala por fala, resposta por resposta, momento a momento, elas *eram* eu. Para qualquer outra pessoa, as falas do texto encadeadas não pareciam comigo. Só para mim. E então comecei tentar fazer personagens que eram diferentes uns dos outros e principalmente de mim, mas, paradoxalmente, eram totalmente eu.

O mais surpreendente de tudo é que isso era fácil. Tão fácil que eu pude ver por que os atores poderiam desconfiar disso. A arte é supostamente difícil, não é? Quanto mais sangue deixamos no processo de dissecar nossas psiques, melhor o desempenho, certo? Talvez não! Essa tranquilidade não só nos liberta como atores, ela liberta os espectadores também, bastando a eles olhar e ouvir e esquecer que estão prestando atenção na atuação. Eles são poupados de toda a tensão. Não sabem o que vão ver, então eles têm de acompanhar. Tudo se torna tão surpreendente para eles quanto para nós. Estamos, agora, todos no mesmo momento.

A única coisa difícil era ter a coragem de não dar a mínima para o que saiu, ou o que veio depois, ou como a escolha foi inesperada. Se eu não soubesse, ou não ligasse para onde estava indo a cada momento, estaria mais disponível para o texto de uma forma criativa. Lembro-me de estar em uma apresentação de modo tão pleno que eu não tinha ideia de qual era a próxima fala. E, quando chegava o momento, tomava fôlego e deixava a fala vir para mim. Ela sempre vinha. Em um momento, via-me enfurecido, gritando a deixa. Então, a fala seguinte viria para mim, delicada, amorosa. Em vez de lutar com o texto, tentando manter as modulações a qualquer custo, ou duvidando de mim mesmo, ignorando o impulso que queria me levar, respirava, expirava e simplesmente esperava a próxima fala me levar a uma viagem para um novo lugar. Os outros atores vinham elogiar as minhas transições, mas tudo que eu estava realmente fazendo era responder a cada fala, a cada momento. Era preciso coragem para não tentar controlar tudo – aceitar o que vinha a mim ou o que me interessava. Também era necessário coragem para esquecer o tempo, fazer no meu próprio ritmo, sendo paciente o suficiente para deixar as falas entrarem, e ver como elas trabalhariam comigo naquele momento ou, às vezes, para responder antes que eu tivesse a chance de censurar a resposta.

Comecei a entender que para encontrar o que existe de mais interessante na personagem, o ator tem de estar aberto às coisas mais rasas, bem como às coisas mais profundas que o

Tinha muita experiência para contar, é claro. Tenho treinado atores por mais de trinta anos, desde que eu era um artista convidado[*] na Universidade de Indiana, onde atuava com a Companhia de Teatro de Indiana, que representava somente clássicos. Na época, havia um pequeno grupo de estudantes realizando improvisações em um café conhecido como A Coruja. Chamavam-se Vest Pocket Players e Kevin Kline era um deles.

Minha memória sobre o que aconteceu é um pouco diferente da de Kevin. Lembro que esses jovens atores pediram minha ajuda porque eles viam uma liberdade no meu jeito de atuar. À medida que eu levava isso realmente a sério, não tinha medo de fazer coisas ultrajantes no palco. Estava disposto a aceitar as várias abordagens sobre atuação enquanto elas funcionassem para mim, mas sempre deixava a intuição me guiar, já esses atores mais jovens sentiam-se limitados com o que achavam que deviam fazer e ficavam atados aos nós dos seus esforços.

Não planejei dar aulas, mas disse a Kevin e ao grupo que se eles calassem a boca por tempo suficiente para eu descobrir o que eu estava fazendo, ficaria feliz em começar uma pequena turma. Pouco tempo depois de começarmos, Kevin recebeu seu primeiro protagonista na principal produção da universidade e eu comecei a trabalhar individualmente com ele, treinando-o para o papel.

"Você me guiou fala a fala, nas cenas", lembra Kevin. "Eu me lembro de você lendo comigo e dizendo: 'O que essa frase significa para você?' Eu pensei: 'Quem se importa com o que isso significa para mim? Qual é o jeito certo para dizer isso? Até aquele momento, eu olhava para uma fala e dizia: Como é que o Olivier ou o Brando falariam? Assim como, pensei eu, um pintor diria: Como Velázquez pintaria isso? ou um músico diria: Como é que Horowitz tocaria isso?' Mas você disse: 'Quando você está no palco, para estar vivo, ao contrário de uma ideia que você está mostrando-nos ou indicando-nos sobre essa personagem, você tem de assumir a responsabilidade por essa fala. Então me diga o que essa fala significa para você."

---

[*] Artista convidado: é o profissional que mantém vínculo com a universidade, aprimorando seus conhecimentos (N. da T.).

Enquanto Kevin progredia por meio do texto, ele começou a se permitir parar de interpretar a personagem de modo intelectual e apenas reagir às palavras, frases e falas pessoalmente, para que significasse algo para ele. "Essa enorme porta se abriu para mim", diz Kevin. "De repente, correndo o risco de soar pretensioso, percebi que isso é ser um artista que interpreta. Realmente trouxe algo para servir de suporte para esse material. Eu mesmo!"

Conversamos sobre o que cada fala significava e também o que a peça como um todo significava para ele, pessoalmente. "Foi emocionante", lembra Kevin. "Onde eu já teria escrito as minhas 'ideias', na margem do texto, agora me via escrevendo mais e mais: '*Confie em si mesmo, confie em si mesmo*'".

A maneira de atuar de Kevin começou a se tornar totalmente intuitiva, de uma maneira tão pessoal que iria evoluir para o seu próprio estilo. Ele desempenhou o seu papel na produção da universidade com uma tamanha individualidade que as pessoas começaram a tomar conhecimento dele. Era imprevisível e, portanto, divertido de assistir. Papéis importantes começaram a aparecer. Com cada personagem, ele explorou os diferentes aspectos de si mesmo. Seu repertório cresceu, enquanto ele se permitiu ser verdadeiramente estimulado por diferentes textos e personagens em que trabalhou.

Este foi o início de nossas explorações em conjunto, e continua até hoje – esse processo de imersão no texto, no diálogo, para que a personagem seja totalmente pessoal, crível e imprevisível. A partir desse encontro fortuito com Kevin, comecei a trabalhar com outros atores, e treiná-los tomou a forma de uma vocação, juntamente com o meu trabalho contínuo como ator, diretor e professor.

Particularmente, acho que gostei de fazer preparação de atores porque eu poderia adaptar o ensino ao ator de forma individual e assim ajudá-lo a lidar com problemas específicos de uma maneira imediata. Poderia me sentar em frente a ele e responder ao que ele estava fazendo naquele exato momento. Podia ver e ouvir e não fazer julgamentos. Poderia abandonar a teoria e partir para uma abordagem prática, pessoal, ajudando cada ator a encontrar seu próprio caminho, assim como eu encontrei o meu.

O PREPARADOR DE ATORES

Do ponto de vista convencional, o trabalho do ator na criação de uma personagem começa lendo o roteiro para si mesmo, então se discute a personagem e o texto com o diretor. O problema desse método é que, desde o começo do processo, o ator fica fora do roteiro e fora da personagem. E ficar fora do roteiro e da personagem significa que o ator está completamente *fora de si mesmo*, fora de sua intuição, dos sentimentos, da imaginação; fora da fantasia necessária para conceber criativamente uma personagem. Ele pode chegar a uma compreensão extremamente sofisticada dela, mas que, entretanto, o confunde na hora de pôr sua análise em ação.

Isso acontece porque ler o roteiro é um processo intelectual, que inevitavelmente conduz o ator a ter um olhar analítico do roteiro e da personagem, conforme nos foi ensinado na escola. Seja uma análise stanislavskiana, seja qualquer outro tipo de análise literária, ela leva o ator a *pensar* sobre a personagem, em vez de tentar intuitivamente outras possibilidades para ela. De fato, a análise faz com que ator fique com medo de confiar em sua intuição. Isto o induz a duvidar sua mente é bastante rica para compreender rapidamente quais são as necessidades centrais de sua vida, ou quais são os seus desejos numa determinada cena, como ensinava Stanislávski. A análise enfraquece o ator.

Glenn Close, uma das atrizes mais inteligentes que conheço, me disse: “Eu não tenho vergonha de não saber ler um roteiro muito bem. Algumas pessoas conseguem sentar e analisar profundamente o roteiro, de uma forma rápida. Para mim isso requer muito tempo.” Os atores não são bons em análise, apesar de a maioria dos bons atores ser muito inteligente. A análise tem de ser deixada para os acadêmicos e críticos. Atores sabem sobre sentimentos, imaginação e improvisação. Eles são bons em se transformar em outras pessoas. Sua intuição é o seu talento. Quanto mais eles confiam em sua intuição, mais inesperada e inspiradora fica a sua performance. É aí que eles nos surpreendem. É isso que a plateia quer ver.

Não é que o intelecto não seja importante. Só não é onde o trabalho do ator começa. *Acredito que o verdadeiro trabalho de interpretação só começa quando o ator efetivamente verbaliza as palavras de sua personagem.* Não importa se é experiente ou não, a coisa mais importante para o ator é se conectar com o texto, com o diálogo, com as palavras. Nesse momento, ele se liga realmente à personagem – até mesmo de uma forma física, quando as palavras saem de sua boca. Se ele for capaz de dizer as falas da personagem de uma forma verdadeira, em vez de ler ou recitar o texto, ele estará realmente dentro da cabeça da personagem. Ele vai se sentir livre com as falas e as escolhas que elas provocam. Seu medo de procurá-la vai diminuir. Se ele puder estar ao mesmo tempo no texto e nele mesmo – surfando nas falas – sua intuição e o roteiro vão levá-lo para onde ele precisa ir. Se o ator consegue se conectar de uma forma pessoal e intuitiva com as palavras que sua personagem fala, pouco a pouco, no desenvolvimento de seu trabalho, ele vai começar sua exploração a partir do *interior da personagem*.

O ator tem de começar com uma resposta visceral à matéria. Por isso que é bom rejeitar escolhas intelectuais no início do trabalho. O ator deve se permitir ficar num estado de exploração, em dúvida ainda sobre o que ele vai fazer; isso o força a confiar nas suas primeiras respostas aos diálogos, por mais absurdas ou contrárias que possam parecer. Se ele for analítico, seu intelecto vai reprimir essas reações.

Mas o momento em que as palavras devem sair da boca do ator é sempre o momento mais temeroso, como Glenn Close descreve tão bem. É a prova final. E por ser tão assustador, o ator faz o que pode para evitar ou adiar esse momento, mesmo quando ele fala as palavras em voz alta. Cada vez que ele pega um novo texto e começa a ler alto, tem a tendência de “torná-lo real”. *Real* para ele significa, inevitavelmente, natural, casual, conversacional. Se o ator for rápido, o que é considerado no mercado “um ator que lê bem”, mesmo com a cara enfiada no texto, ele vai fazer com que o diálogo soe como se fosse real. Isso parece ser a coisa mais inteligente a se fazer.

O problema é que é inútil fazer isso, porque o ator está trabalhando por aproximação, não importa quão habilmente, com uma linha realista de leitura – ou seja, como o diálogo *poderia decorrer*. No processo, ele está estabelecendo ritmos e fazendo escolhas que ele nem sabia que queria. Ele está imitando a maneira pela qual acha que as coisas deveriam ocorrer e, passado não muito tempo, ele pode se emperrado nas leituras e escolhas

Lembrando esse momento clássico, Peter Fonda me contou: "Meu pai manteve sua cadência do Nebraska. Ele mal piscava e simplesmente lia as palavras de uma forma direta e quase insípida, seca. Se ele as tivesse dramatizado com projeções no rosto, no tom, na forma de falar, esse texto se tornaria piegas e exageradamente melodramático."

Fazendo isso, ou seja, fazendo nada, permitiu que a verdade daquele momento surgisse de uma forma poderosa.

Não seja muito exato sobre a quantidade de texto que você tem de tirar de uma página. Você pode pegar uma frase ou uma fala inteira ou pequenas frases curtas. Faça o que a sua intuição mandar ou então escolha arbitrariamente. Na verdade, quebrar os ritmos normais da fala fará com que você fique mais aberto a personagens com ritmos diferentes, novos e inesperados. Imprescindível é você saber o que está dizendo, não importa o que seja.

Não ser cuidadoso

E o mais importante de tudo: *não seja cuidadoso!* São as suas frases, suas imagens, seus pensamentos. Não pense em tirar o texto da página como uma técnica de bom senso para começar o seu trabalho. A exploração que você está começando se converterá numa personagem. Porque você está dentro do roteiro, qualquer coisa que fizer pode ser a personagem ou poderia se transformar nela. Você está num estado de descoberta, alimentado pela única coisa de que você tem certeza sobre a personagem – o que ela fala. Isso o deixa livre para tentar qualquer coisa que passar por sua cabeça. Vou mostrar como é tirar o texto da página na prática. Suponhamos que eu esteja começando meu trabalho na peça de Michael Weller, *Loose Ends* (Pontas Soltas), no papel de Paul. A peça abre com o monólogo abaixo:

> **Cena 1**
>
> *Slide*: 1970. Uma praia. Noite. Lua cheia. Ondas. No palco Paul e Susan, de vinte e poucos anos, nus, roupas espalhadas pelo chão. Ele está sentado olhando o mar (a plateia) e ela está deitada enroscada.
>
> PAUL: No início foi maravilhoso. Depois de um mês, eu consegui falar a língua quase que fluentemente, e as pessoas eram fantásticas. Elas apareciam e nos ajudavam. Ensinavam canções. Cara, a gente pensava que estava tudo indo muito bem. Nós conseguimos escavar todas as latrinas em seis meses e tínhamos de ficar lá dois anos, era o que tinha sido combinado. Foi aí que começamos a perceber que nenhum dos Nglele estava usando as latrinas. Então, começamos a observá-los mais e descobrimos que os Nglele usavam suas fezes como fertilizante. Era ouro para eles. Eles achavam que éramos uns loucos varridos por pensarmos que eles iriam desperdiçar suas preciosas merdas em nossas latrinas novas grã-finas. Eles tinham nos ajudado porque não tinham entendido por que estávamos lá. Eles achavam que era uma espécie de castigo, e que nos liberariam para ir para casa depois de termos cavado as latrinas. Por isso é que eles nos ajudaram, e, aí, quando continuamos lá, imaginaram que éramos uns párias ou qualquer coisa assim, e simplesmente eles pararam de falar conosco.
>
> Extraído de *Loose Ends*, de Michael Weller, *Five Plays*, New York: New American Library, 1982.

A primeira frase é "no início foi maravilhoso". Olho para a página, leio a frase para mim enquanto inspiro e expiro. Pode ser o começo de uma relação que acabou, mas, neste momento, me lembro de minha primeira direção, logo que me formei com Kevin Kline e os Vest Pocket Players. Éramos muito jovens e tínhamos a vida pela frente. Tiro os olhos do texto e falo a frase, saboreando o fato na minha memória.

Se eu confiar em mim mesmo, vou simplesmente dizer a frase, e minha reação será visível. Não precisarei adicionar nada. Ninguém saberá especificamente em que estou pensando, porque estou somente falando o que Weller escreveu. Mas se eu tiver confiança em só dizer a fala, ela ficará cheia. A maioria dos atores não acredita que só precisa falar a fala. Eles acham que o que estão pensando ou sentindo não é o suficiente. Eles querem *fazer alguma coisa.* Eles querem mostrar seu pensamento ou seu sentimento.

PROBLEMAS DOS ATORES

Eu quero que o ator diga o que tem a dizer naquele momento, com o mínimo de preocupação possível. Ele precisa deixar que a fala da personagem se transforme em sua própria fala de uma maneira completamente pessoal, sem atuar. Primeiro, ele tem de esquecer a intenção do autor, porque a essa altura o ator ainda não sabe quem é essa personagem e o que

Prefiro jogar fora possibilidades, do que ficar me debatendo para achar cores variadas para ela.

Há pouco tempo quando perguntei para Jennifer Jason Leigh sobre nosso trabalho em *Miami Blues* (O Anjo Assassino), ela falou:

> Eu gosto do jeito como você explora as coisas. Tem alguma coisa muito delicada que me permite ser eu mesma no papel e criar uma personagem ao mesmo tempo. O modo como você me levava a respirar a cada frase, me fazendo ficar naquela respiração e deixando os pensamentos virem, sem me forçar a pensar em algo, me fazendo ficar imersa. Só ficar naquele momento e ver o que ele traz.

O que o processo lhe revelou "foi uma quantidade enorme de vida e coisas, que com certeza eu jamais pensaria". Porque não foi um processo cabeça. Foi viver dentro da personagem, "só respirando, deixando sua mente e corpo associarem livremente – e coletando esse material –, você vai ficar surpresa como tudo acontece de uma forma mais orgânica".

Um ator sempre pensa que voltou à estaca zero, mas isso não é verdade. Mesmo atores muito experientes entram em crise no início de qualquer trabalho. Tenho de pedir que sejam pacientes, que deixem a frase chegar neles antes de dizê-la, para ter certeza que é deles mesmo. Glenn Close disse que depois de todos esses anos, ela continua a começar o trabalho de suas personagens, tirando o texto da página. "Tenho tendência a ir muito rápido", ela diz. "E isso me força a ir devagar. Você pode encontrar momentos que funcionem. Você tem de se dar tempo."

Estabelecer uma conexão imediata com o texto foi a chave para Christopher Reeve mudar completamente sua abordagem sobre atuação. Chris se tornou uma estrela muito cedo. Ele me procurou quando sua carreira começou a congelar um pouco. Ele recorda:

> Eu sempre estava trabalhando, mas nunca, nunca agarrava realmente o papel; talvez porque eu tenha feito sucesso muito cedo – primeiro na Broadway, com Katherine Hepburn, depois em *Superman*, e só grandes papéis no cinema. Infelizmente, o que acontece quando você é uma estrela e está ganhando toneladas de dinheiro, é que eles param de te dirigir. Eles pensam: "Bom, ele sabe o que ele está fazendo, ele é uma grande estrela." E isso é muito, muito perigoso. Eu era bom para me virar bem em um trabalho e seguir para o próximo. Eu ainda tenho o problema de não estar realmente presente no momento.

Chris lembra quando começamos a trabalhar juntos:

> O primeiro trabalho foi me livrar de uma espécie de crítica, uma intelectualização – um hábito de me aproximar da cena como se eu estivesse fazendo uma prova de escola. Tive de abrir espaço para alguma coisa que pudesse ser mais interessante.
>
> Sentamos e lemos de frente para trás, de trás para a frente, simplesmente escutando, olhando o texto para ver a próxima fala, reagindo sem pensar. Nos livramos de qualquer ideia de como poderia ser. Trabalhamos, às vezes, de uma forma exagerada, só para quebrar o ritmo, porque eu estava todo cristalizado, com todas as resistências – tudo estava organizado e havia um monte de ideias de como aquilo deveria ser. Eu lia, e você me parava cada vez que eu fazia algo que tinha planejado, que achava adequado, comportado, que não acontecia imediata e espontaneamente, que não viesse daquele instante. O melhor conselho – o mantra – era "não me importo". Era uma abordagem de texto esquisita, que eu precisava aprender. E o que você sempre disse foi: "Olha, você tem de fazer o que vai fazer e eles vão te seguir." Então, em outras palavras, o que parecia ser descaso meu – "não me importo" – era realmente o começo da liberdade. "Não me importo, não sei o que vai acontecer e não sei o que vai sair de mim – simplesmente não vou me preocupar com isso." Isso foi o maior rompimento da imagem de bonzinho, para me tornar mais inquieto, estar mais no momento e mais ousado na atuação. Quando não nos importamos com o que sai, criamos momentos que sempre funcionam. É como se você abrisse a torneira de uma mangueira e a água começasse a correr. Era isso o que eu realmente precisava. Porque tinha um monte de coisas dentro de mim, mas havia uma espécie de bloqueio por causa desse senso de responsabilidade, e o meu trabalho não fluía.

O mantra

Acredito que a relação do ator com o que ele fala – seu diálogo, suas palavras – é a conexão mais importante que ele pode fazer. O texto desenterra áreas escondidas no ator, dando-lhe mais riqueza de escolhas e personagens, que por sua vez são estimulados pelos textos de muitos autores brilhantes e dife-

"Não, respire antes de falar."

Ela expirou. "Casei com um homem que só sabia fazer bem uma coisa...", ela para.

"Solte", sugeri.

"Dívidas", ela continua, ainda com nojo de si mesma.

"Respire e deixe sair."

"Morreu de champanhe."

"Espera. O quê?!"

"Morreu de champanhe. Ele bebia."

"O que ele bebia?"

"Champanhe", ela diz, rindo – um novo sentimento brotou nela. Ri.

"Bebeu até o fim", ela continua. "Pra desgraça minha."

"Respire."

Ela olha para o texto. Parece confusa enquanto respira. "Me apaixonei por outro homem, fui viver com ele." Olha para o texto, inspira e expira, olha para a frente e fala: "E imediatamente", mais alto, "tive minha primeira punição".

Parei, pois achei que ela estava correndo de novo.

"Que frase é essa?"

"Tive minha primeira punição."

"O que você está dizendo?"

Ela dá um tempo e fala: "Essa foi a primeira vez em que fui pega."

"É isso que é para você?"

"É."

"Então é isso que você vai falar."

"Tive minha primeira punição", falava agora entendendo.

"Espera até sentir o que realmente significa para você", digo. "Isso não quer dizer que eu quero tudo cheio de emoção. Você tem de entrar no material para ter responsabilidade sobre a fala. Não importa o que signifique para você. Tudo bem se não for o que Tchékhov queria dizer. Em alguma hora você vai descobrir. Nós dois sabemos que você nunca leu isso. Você não sabe nada sobre isso. É tudo uma grande surpresa para você, ok? Então, não se esconda... não se esconda..."

"Entendi."

"O negócio é aproveitar as oportunidades", continuei, "você respira, olha para o texto, deixa ele entrar e diz o que aquilo significa para você naquele momento, pode ser nada. Mas sempre incluindo..."

"Alguma coisa."

"Isso."

"Champagne?" disse sorrindo.

"Se é isso que significa para você, 'morreu de champanhe', ele morreu bem, então ótimo!" Cheirei um copo imaginário. "Hummm, champanhe." Acho que faria isso. "Se disser isso, então é o que quer dizer, não importa que seja bobo ou trivial. Talvez seja profundo, como quando você falou: 'como uma louca'. Você sabia exatamente o que estava falando... comprar aquelas coisas que você não quer, mas que você tem de ter."

"Entendi", Ellen disse.

"Respire. Próxima fala, pedaço por pedaço."

Longa pausa, enquanto Ellen inspira e expira, "o golpe me atingiu", ela fala e de repente começa a chorar. "Meu filho se afogou, aqui nesse rio." Tenta parar de chorar, mas não consegue, enquanto fala a próxima frase. "E eu fui embora, fugi para o estrangeiro, para sempre, para não voltar nunca mais, nunca mais ver esse rio. Fechei meus olhos!"

"O que você fez?"

"Eu fechei meus olhos... eu só fechei meus olhos... e fugi."

Essa frase saiu com poder real. Quando ela disse "e fugi", pude senti-la desesperada, querendo fugir.

Continuamos o monólogo juntos. Quando Ellen parava de correr e deixava as frases irem por elas mesmas, sua emoção aparecia. Ela foi para muitos lugares enquanto explorava o texto de Liuba, porque estava completamente sintonizada nela mesma. Houve momentos em que ela se perdia e chorava. Outras vezes ficava zangada. Outras, ria dela mesma e de sua idiotice. Às vezes, ela discordava de uma fala e ficava com raiva de ter de dizê-la. Então, ela dizia a fala chateada. Depois de ter lido a peça, às vezes ela já não tinha aquela mesma sensação anterior, mas com paciência, ela aceitava e tentava se expressar, torcendo e revirando o texto de todas as formas, instigando-se sempre.

Vamos, agora, ver o processo de tirar da página uma cena com uma dupla. Como funciona?

"Eu só ganho 23 rublos por mês." Começo a ficar zangado com a autopiedade da frase. "Fora o desconto para a aposentadoria." Quero gritar isso, me sinto tão idiota e com tanta raiva! Olho para a frente e deixo sair, quase gritando. Olho para o texto: "Mas nem por isso ando de luto." Cuspi a frase.

A atriz estava chocada. Olhando para baixo, ela lê: "Não é o dinheiro que importa." Expirando, ela fala isso para mim como se eu fosse um idiota. "Até um mendigo pode ser feliz", ela fala jogando a frase fora.

Enquanto ela está falando, estou pensando: "Mendigo?" Olho meu texto: "Na teoria, não na prática." Falo rápido, brutalmente: "Lá em casa somos minha mãe, minhas duas irmãs, meu irmãozinho e eu." Meu olho pega toda a frase, porque minha mente está indo rapidamente, é difícil desacelerar. "E eu só ganho 23 rublos" sai pipocando de mim, cheio de frustração e raiva. "A gente tem de comer, não é?", falo mais alto. "É preciso comprar chá e açúcar. E tabaco!" Finalmente eu desapego da raiva. Concentro-me na inspiração e expiração para descansar e simplesmente solto a frase: "Experimente pra ver se é fácil." Sinto-me humilhado.

E assim vai.

Pode parecer para os atores iniciantes que eu e outros atores mais experientes temos acesso irrestrito aos nossos sentimentos e fantasias. Mas, algumas vezes, atores em temporada têm dificuldade de explorar seu texto com liberdade, porque seu consciente está bloqueando a sensação de estarem conectados com o que estão dizendo.

Atores são criaturas físicas e é importante que eles se sintam livres fisicamente para que sua intuição e imaginação aflorem na frase. A maior parte do treinamento físico na atuação tem a ver com o não dito – mímica, técnica de palhaço, dança. Uma grande parte do treinamento do ator do teatro de vanguarda, jogos teatrais e métodos de estudo, como o do professor francês Le Coq, dá destaque à improvisação física. Tudo isso é válido. Mas para a maioria dos atores, a simples relação entre o estar fisicamente à vontade e o estar à vontade com o texto é a coisa mais importante. Se o ator sente uma cisão entre seu físico e sua fala, ele ficará bloqueado emocional e criativamente. Tudo o que sentir será consciente e desajeitado, como andar e falar pelo palco ou diante de uma câmera. A falta de conexão fará com que tudo que ele fale, ou qualquer movimento que faça, pareça falso para ele mesmo.

Atores de cinema geralmente tendem a sofrer dessa desconexão. Foi como disse Ally Sheedy, "Eu tinha esse medo de usar meu corpo. A maior parte do tempo a gente não o usa no cinema. Ninguém diz para você mexer seu corpo. Geralmente eles dizem: 'Fica na marca' ou 'Anda daqui para lá e diz a tua fala'. Eu me desconecto do meu corpo e só uso a cabeça".

Lembrem quando mencionei o monólogo do Paul em *Loose Ends*. Ao ler a frase "Ensinavam canções", tive o impulso de fisicalizar uma imagem: eu dancei, cantei e senti que podia tocar as palavras e a imagem. Quando fisicalizei a imagem, ficou mais fácil falar a frase, porque eu me senti conectado com ela, e meu corpo se sentiu confortável. De fato, não percebia nenhuma tensão no meu corpo, pois estava consumido pela própria imagem. Fiz isso não com a intenção de fisicalizar a imagem ou a fala numa performance, mas para explorar o texto e a personagem sem racionalizar. Sempre precisei fisicalizar uma imagem para mim, mesmo antes de falar tirando livremente as frases do texto. Sou muito táctil, então preciso *tocar* a imagem para torná-la real para mim.

Solicitei a um ator que estava com dificuldades em "tirar da página", por ser muito racional, para fazer a mesma coisa. Primeiro, ele olhou para o texto, deixou a fala entrar nele, inspirando e expirando. Então o persuadi a fisicalizar a imagem para si mesmo, de tal maneira que ele pudesse quase tocá-la. Depois de tê-la fisicalizado, ele dizia a fala. Não importa se a fisicalização fica babaca ou não. Não é a cena. E depois que o ator a tiver feito, ele não precisa fazer de novo. Na verdade, na cena, o ator pode simplesmente não se mover. Essa fisicalização para o ator é importante para que ele sinta a imagem no seu corpo, para poder dizer a frase com as palavras do autor. Quando ele tira a palavra do seu corpo, está livre para repetir a experiência ou não, fica a seu critério.

Ally lembra: "Antes de eu falar uma palavra, tinha de fisicalizá-la com meu corpo. Tinha de fazer fisicamente a imagem, antes de verbalizar a palavra. Foi a coisa mais difícil para mim. Era tão estranho usar meu corpo enquanto atuava! Eu já disponível você ficar, melhor será o seu desenvolvimento no final das contas.

Sugiro, para os homens, que comecem com o monólogo de Tuzenbach, no primeiro ato de *As Três Irmãs*, de Tchékhov. Começa assim: "Saudades do trabalho, ah, meu Deus, como eu entendo isso!"

Para as mulheres, sugiro começarem com o monólogo de Irina, também no primeiro ato de *As Três Irmãs*: "Hoje, quando eu acordei...", corta a fala de Romanytch e acaba "se eu não acordar cedo e começar a trabalhar, você pode desistir de ser meu amigo, Ivan Romanytch."

Esses dois monólogos ajudam no começo do trabalho porque são emocionais e têm uma linguagem viva, com imagens para fisicalizar. Os dois monólogos podem também ser ingênuos, bobos, idiotas, divertidos e apaixonados. Se você confiar e deixar as frases e imagens entrarem em você, sem atuar, se verá, passo a passo, entrando nos sapatos da personagem. Não tente falar melhor do que fala. Use sua própria voz, isso o fará ficar em contato consigo mesmo enquanto explora o texto.

Trabalhe nesse primeiro monólogo todo dia, durante pelo menos uma semana, ou até que as frases venham até você sem que seja preciso olhar para o texto. Não tente decorar. Não tente acelerar as falas. Tire o texto da página do início ao fim, até sentir-se esgotado, frustrado ou incapaz de se concentrar. Então, pare de trabalhar no monólogo por um tempo. Não force. Faça outra coisa: vá dar uma andada, tomar um chá ou fazer um lanche. Faça algo para espairecer, não se esgote. Quando estiver mais leve, volte para ele. Faça isso várias vezes por dia, mesmo que só tenha vinte minutos ou meia hora. Você vai observar que a cada vez em que trabalha, tem mais concentração, mesmo num curto espaço de tempo. E, indo e voltando várias vezes, você aumenta a sua concentração, até conseguir trabalhar por períodos mais longos. Treinar a concentração é uma das coisas mais importantes para um ator.

Depois do primeiro dia, leia a peça inteira. Vá devagar. Não tenha pressa em ler. Enquanto lê, continue voltando para o monólogo, tire as falas da página várias vezes por dia. Fique obcecado pelo seu trabalho, é bom para você. Por exemplo, Ellen Wolf me contou que deixava o roteiro na mesa da cozinha. Ela sempre estava ali por perto, cozinhando, limpando, abrindo as cartas que chegavam, e um monte de emoções explodiam ali: ela cortou o dedo, lia cartas chatas, recebia um telefonema desagradável ou maravilhoso, criava jantares fantásticos ou péssimos. Não importa o que acontecia, ela pegava o roteiro e começava um monólogo ou uma cena. Assim, ela não partia de nenhum lugar específico, pronta para "atuar", mas começava a cena de seu próprio cotidiano, de suas experiências diárias. Isso é um ótimo modo de trabalhar.

Lembre-se: tirar o texto da página não é uma "técnica." Calma! O mais importante: dê-se tempo para inspirar e expirar antes de falar cada frase. Então, fale sem pensar muito. A respiração vai lhe dar muito tempo para registrar o pensamento ou a imagem. Deixe a frase levar você quando ela sair da sua boca. Primeiro, tire a frase do texto em pedaços. Em caso de dúvida, pare, inspire e expire. Aí vá para o outro pedaço.

Não decida nada. Não se apegue ao que funcionou da outra vez. Continue explorando toda vez que você repetir o monólogo. Confie que as coisas que eram boas irão voltar e, as que não funcionaram, vão cair fora.

É mais importante saber o que faz você se sentir livre do que saber o que está certo. É a sensação do livre arbítrio que perseguimos, *não importa* o que funciona ou para onde estamos indo, mas, sim, a sensação de liberdade para testar nossas asas e fazer o que der na telha com a próxima fala.

Se você se sentir "engessado", ou se está pensando muito antes de falar, primeiro tente fisicalizar a frase enquanto a tira da página. Tente se *mover arbitrariamente* para outro lugar da sala, antes de dizer a fala. Sem ler, mova-se (para outra cadeira, para o chão, para a parede), volte para descansar, então olhe o texto, *não* a frase inteira, enquanto respira, fisicalize (ou não) e fale. Faça isso até não mais se sentir engessado ou pensando muito.

Se você está se chateando com o seu trabalho, com o monólogo, tente o seguinte: faça o monólogo todo, do início ao fim, de cinco formas diferentes: com humor, com verdade, com raiva, com ternura, com orgulho, se vangloriando. Finalmente, depois de explorar o monólogo em cada uma dessas formas, faça do jeito que sair. Você pode se surpreender com reações inteiramente diferentes.

OUTROS MONÓLOGOS RECOMENDADOS

Homens	Mulheres
Arthur Miller, *A Morte do Caixeiro Viajante* – Biff – Ato I: "Depois que eu saí do ginásio..." (cortar a frase de Happy).	Michael Weller, *Loose Ends* – Susan – Cena 1: "Você está fumando outro cigarro? e "Ok, quando eu tinha dez anos..."
Sam Shepard, *A Criança Enterrada* – Vince – Ato III: "Eu ia fugir ontem à noite..."	Sam Shepard, *Boca de* Cowboy – Cavale – "Você é tão arrumadinho..."
Eugene O'Neill, *Longa Jornada Noite Adentro* – Edmund – Ato III, Cena 2: "Mamãe caminha lá por cima..."	Anton Tchékhov, *A Gaivota* – Macha – Ato III: "Estou contando isso para você porque você é escritor..." (cortar as falas de Trigorine).
	Anton Tchékhov, *As Três Irmãs* – Irina – Ato II: "Como nosso Andrei ficou mesquinho..." até "Chorar" (cortar as outras falas).
	William Shakespeare, *Noite de Reis* – Olivia – Ato I, Cena 5: "Qual é o seu parentesco..." até o fim do Ato I (cortar as falas do Malvolio).

Depois de algumas semanas, pode começar a trabalhar uma cena de duas pessoas. No Capítulo 3, você vai achar o modo de preparar suas próprias cenas.

Quando trabalhar com um colega, faça seu próprio trabalho, tirando o texto da página, olhando para frente enquanto ouve o colega. É melhor não impor seu modo de trabalhar. Simplesmente faça o seu trabalho, e deixe o colega fazer o dele. Não fale muito da cena e sobre como tudo vai acontecer. Não é necessário discutir, se você já sentiu. Continue lendo a cena de frente para trás, explorando livremente. Deixe a cena te levar para muitos lugares. Levante quando você achar que deve. Deixe seus movimentos livres, seja arbitrário. Não decore. Se você deixar que as falas cheguem até você, tudo vai acontecer por si mesmo.

Aqui vão algumas sugestões de cenas para serem trabalhadas:

Homem/Mulher	Arthur Miller, *Panorama Visto da Ponte*, Catherine e Rodolfo no Segundo Ato II.
Homem/Homem	Arthur Miller, *A Morte do Caixeiro Viajante*, Biff e Happy no Ato I.
Mulher/Mulher	Anton Tchékhov, *Tio Vânia*, Helena e Sonia no Ato II.
Homem/Mulher	Anton Tchékhov, *A Gaivota*, Medvedenko e Macha na cena de abertura do Ato I.
Homem/Mulher	Michael Weller, *Loose Ends*, Paul e Susan na Cena 5. Começa "Quer mais?"
Mulher/Mulher	William Shakespeare, *Noite de Reis*, Viola e Olivia no Ato I, Cena 5.
Homem/Mulher	William Shakespeare, *Medida por Medida*, Isabella e Angelo no Ato II, Cena 4.

Entretanto, todo esse trabalho analítico interfere no acesso do ator ao seu inconsciente e aos seus sentimentos. Ele sabe muito sobre a personagem, e seu pensamento interfere na intuição. Até Stanislávski observa: "Quando o subconsciente, quando a intuição entra no trabalho, temos de saber não interferir." Mas em vez de abandonar a abordagem analítica, ele desenvolveu uma "técnica especial", para recriar no ator as emoções trabalhadas para sua personagem.

A "técnica especial", conhecida como memória emotiva, é mais ou menos assim: o ator procura na sua memória experiências passadas que evoquem reações parecidas com as da personagem. Então, ele entra nas experiências, detalhe por detalhe, para reanimar as reações esperadas, os sentimentos. Ele une isso à sua atuação para que apareça quando for necessário.

A ideia é ser capaz de evocar essas reações consistentemente, nos mesmos lugares, em cada apresentação. Stanislávski cita o grande ator daquele tempo, Salvini, dizendo: "O grande ator [...] tem de sentir a emoção não somente uma ou duas vezes quando está estudando o papel, mas deve sentir com mais ou com menos intensidade cada vez que faz a peça, não importa se for a 200ª apresentação." Então Stanislávski escreve: "Infelizmente, isso não está sob nosso controle. Nosso subconsciente é inacessível ao nosso consciente. Não conseguimos entrar nesse reino. E se por alguma razão penetramos, então o subconsciente se torna consciente e morre." Ele acreditava, no entanto, que podia "acordar o subconsciente com o trabalho criativo", por meio de sua "técnica especial", treinando o ator para produzir consistentemente, com reações autênticas.

Isso foi o que definiram como "método", e hoje há vários professores *experts* nisso, cada um com suas variações. A maioria dos atores americanos começou atuando dessa forma, inclusive eu. Mas logo abandonei esse processo, quando comecei a estudar minha própria atuação e quando comecei a preparar outros atores, apesar do meu grande amor pelo trabalho de Stanislávski. Admiro seu pensamento progressista e radical para aquela época. Ele formulou suas ideias sobre atuação no final do século XIX, quando Tchékhov, Dostoiévski e Strindberg estavam escrevendo e Freud estava à beira de tornar conhecidas suas teorias. Stanislávski desenvolveu sua "técnica especial" em resposta ao estilo de atuação comum à época, que era todo ele elegância nos movimentos, na elocução e uma excessiva exposição dramática das emoções da personagem que nem sequer resvalava na sinceridade.

Mas nós não somos filhos de Stanislávski e, como atores e plateia contemporânea, sabemos que atuar deve ser real e natural. A melhor atuação no teatro não deveria ser diferente da melhor atuação no cinema. Para mim, o melhor é a não atuação, personagens reais, cheios de variedades e com uma vida complexa.

Stanislávski diz:

> Não se pode criar de maneira subconsciente e com inspiração. Não existe esse gênio no mundo. No entanto, nossa arte nos ensina a criar consciente e corretamente, porque assim você vai preparar melhor o caminho para o florescimento do subconsciente, que é a inspiração. Quanto mais você tiver momentos criativos conscientes no seu papel, maior chance poderá ter de uma inspiração.

Como atuei numa produção atrás da outra, cheguei a acreditar que isso não era verdade para mim. Em vez de libertar minha inspiração, as escolhas intelectuais conscientes que eu fazia para as minhas personagens me formatavam, fechando minha intuição e os meus sentimentos. Trabalhei muito com a técnica de Stanislávski para achar as emoções que eu precisava, para preencher a personagem, mas ela não funcionava para mim. Empurrava-me para fora de minha verdadeira e livre reação ao texto e ao momento. Ao favorecer mais a memória do que a imaginação, a conexão com meus pensamentos inconscientes, minhas imagens e fantasias foi fechada. Usando a técnica, sempre me sentia fora da conexão íntima do momento do palco ou do *set*. Aquilo me tirava de cena. Sentia-me como se estivesse no meu próprio mundo, à parte da peça e de tudo ao meu redor. E a emoção nunca ficava livre. Eu estava atuando.

Mas quando rejeitei a análise e a técnica, vi que minha imaginação estava solta, plena, disponível de novo e, surpreendentemente, as minhas emoções também, sem trabalhos prolongados de memória emotiva. Eram inspirados momento a momento em que a frase era dita, só usando a intuição e o

É por isso que faço questão de começar um trabalho com a fala, tirando o texto da página e deixando entrar no ator. Como vocês poderão ver, a ideia de personagem é uma extensão do tirar da página. Nós não só começamos lá, como acabamos lá.

Não há diferença para mim entre explorar um papel e fazer uma personagem. Tudo o que faço no treinamento é liberar o ator para explorar a personagem, contínua e espontaneamente. Para mim, isso significa atuação.

Nos últimos capítulos, vou analisar os problemas específicos que o ator encontra no teatro, no cinema e na TV, problemas que bloqueiam a habilidade do ator para explorar mais livremente a personagem. Este capítulo apresenta uma estratégia para maximizar a intuição, a imaginação e as emoções do ator, para ele se tornar a personagem em qualquer uma dessas arenas.

Como atores, estamos sempre procurando a verdade, a verdade da personagem, do roteiro, de nós mesmos. Mas como Kevin Kline disse: "Algumas verdades são mais importantes que outras." A verdade que procuramos é aquela que nos deixará livres para explorar criativamente durante todo o processo, desde o primeiro dia da leitura até o último dia da temporada. É por isso que nem todas as verdades são válidas para um ator, só aquelas que o estimulam pessoalmente.

Quando deixo as falas da personagem entrarem, sinto que estou dentro da personagem tão bem como quando estou comigo mesmo. E uma vez que eu consiga fazer isso, acho que essas personagens sempre falam comigo enquanto estou tirando seus pensamentos e imagens das páginas. Às vezes, elas me falam que estou usando as roupas erradas quando estou dizendo as falas delas. "Por que você está usando esses tênis, quando eu estou falando?", elas dizem, ou, "Por que você está falando tão alto, tão rápido?"

Eu sei que é a minha imaginação brincando comigo. Mas eu escuto. Nunca questiono, porque também sei que é a minha intuição no meu trabalho e eu estou só explorando. *Deixo* a personagem falar comigo, me dizer o que fazer, não só enquanto estou tirando o texto da página, mas quando estou andando na rua ou conversando sobre a personagem com alguém.

Na verdade, quero que isso aconteça. É por isso que começo o meu trabalho verbalizando as frases da personagem. Então, minha intuição e fantasia ficam conectadas com as suas palavras, e assim elas falarão por mim. Parece simples, mas é isso.

Ao mesmo tempo, o ator não pode forçar isso. Escolhas como ritmos e traços de personagem devem ser explorados continuamente, tentando sempre escolhas diferentes, enquanto preparam e realizam o trabalho. As boas escolhas sempre voltarão, mesmo quando o ator não está querendo repeti-las, e as escolhas ruins são tão óbvias para o ator, que ele mesmo é o primeiro a saber. Ele pode ouvir-se ou sentir quando faz um movimento falso.

Precisa ter muita coragem para fechar as coisas cedo. Atores geralmente se sentem pressionados para mostrar resultados. Mas a pressa só faz as escolhas serem mais previsíveis.

Quando você se abre para a personagem, tirando suas falas da página, se dá a chance de afetar-se no início do processo. É isso que o ator precisa para começar o seu trabalho de se encontrar na personagem. Tudo o que acontece no nosso trabalho deve vir diretamente das palavras e ações dela. Mas às vezes a personagem não fala com a gente.

Por exemplo, Bridget Fonda viu-se "passando um mau bocado" quando estava preparando sua personagem, Maggie, em *Point of No Return* (A Assassina). Lemos o roteiro de trás para a frente, de frente para trás, e não estava funcionando. Ela não conseguia achar a raiva por trás das ações de Maggie, tais como matar um policial que estava tentando ajudá-la e sempre criar confusões onde aparecesse. Maggie era jovem, violenta, nada civilizada. Suas falas não tinham verdade na boca de Bridget e o seu comportamento não era crível.

Então, paramos de falar sobre a personagem.

Lembro que descobri a essência da personagem, trabalhando com você. O problema era como você pode sentir compaixão por uma personagem tão cruel? Era muito difícil para mim. Como faço para ter tamanha raiva e um comportamento tão terrível, e fazê-lo honestamente, e ainda assim sentir pena dessa pessoa?

Basicamente, pensei nessa personagem como se ela fosse uma cadela que foi descartada. Ela foi treinada para ser desconfiada, feroz – um filhotinho nascido em um mundo onde alguém vai maltratá-lo mais e mais até ele não confiar em ninguém. Ele se torna

Eu queria fazer uma pessoa que não tivesse nenhuma noção de que estava acumulando responsabilidades demais, muito mais que poderia aguentar; estava nas entrelinhas, havia espaço para isso.

Se havia algo escondido, na hora de tentar fazer um trabalho superficial numa cena, eu podia até esquecer esse meu pensamento mais profundo. Por meio da exposição constante, aquilo ficou enraizado e plantou uma semente na minha alma, que dificilmente desapareceria na cena mais superficial que fizesse.

ENERGIA DO ATOR

Geralmente, a melhor forma de começar a trabalhar a negativa é fazer o contrário do que a sabedoria normal sugere. Se vejo o que a personagem deve ser, ou se sei como a maioria dos atores faria aquela personagem, ou se estou fazendo um papel que foi feito por um ator famoso – Marlon Brando em *Um Bonde Chamado Desejo*, ou Henrique V de Laurence Olivier – vou exatamente na direção contrária. Negando o que vejo e o que sei, coloco-me numa terra de ninguém, onde quase tudo é possível, porque só sei o que *não* vou fazer.

Voltando para a personagem de Macha, em *A Gaivota*, de Tchékhov, como exemplo.

Como vimos no último capítulo, a primeira fala de Macha é: "*Estou de luto pela minha vida. Sou infeliz.*" No primeiro ato, ela é descrita por Trigorin: "*Cheira rapé e toma vodka... sempre de preto.*" Ela é filha do administrador frio e orgulhoso. Sua mãe não gosta dele e é abertamente apaixonada pelo Dr. Dorn, que não corresponde. Macha cresceu com Treplev, filho da grande atriz, Arkadina, e sobrinho de Sorin, dono da propriedade. Ela é apaixonada por ele. Mas Treplev mal nota sua existência. O amor não correspondido de Macha é igual ao de sua mãe.

Então é fácil ver Macha como uma deprimida que odeia a vida que leva e está sempre infeliz. É assim que a maioria das atrizes faz a Macha: sombria e chorosa. Pode-se até fazer uma pesquisa sobre a depressão e seus efeitos na personalidade e tentar fazer a Macha desse jeito, reprimindo o que foi descoberto nos ensaios.

Sem dúvida, a depressão é uma característica da personagem. Mas será que é uma verdade que vai sustentar o interesse do ator na exploração e na temporada? Acho que a pesquisa tem o seu lugar, discutiremos isso mais tarde. Mas se aproximar do comportamento de qualquer personagem, como um caso de estudo, me parece medíocre, muito óbvio, muito limitador e nada estimulante. Então nego essa escolha. Assim estou livre para ir mais fundo na minha imaginação, nos meus pensamentos e sentimentos. Quando estou trabalhando com a intuição, uso até coisas que tinha negado a princípio – coisas que descobri com pesquisa, por meio de testemunhos de outros atores ou coisas que rejeitei por serem muito óbvias.

Então, como explorar Macha? Trabalhando com a negativa. Suponha que em vez de odiar sua "vida triste e sombria", ela a compreenda. Está acostumada à infelicidade, cresceu com ela e se sente confortável com ela. Não poderia ver seu amor não compreendido como um detalhe que a faz especial? Uma heroína de romance? Afinal, diferente de sua mãe e muitas outras mulheres, ela bebe e cheira rapé abertamente, o que a difere das outras. Talvez ela se ache individualista e se orgulhe disso – uma mulher quebrando as regras para as mulheres. Ela tem um propósito trágico.

No início do terceiro ato, Macha brinca com Trigorin: "Estou contando isso para você porque você é escritor. Pode se servir". Ela poderia virar a heroína trágica da próxima novela de Trigorin. É, ela está infeliz com seu amor, mas pode ser dramática nisso ou ter pena de si mesma. A bebida permite que ela chore abertamente, ria, tenha raiva uma hora, seja sexy e sedutora em outra. Em vez de ficar lamentando a vida como sua mãe, ela brinca, se diverte sozinha. Acho essa personagem fascinante, pode ser imprevisível – infantil, cínica, pensativa, petulante, realista e ao mesmo tempo perdida em suas fantasias.

Macha continua sua conversa com Trigorin, contando a recente tentativa de suicídio de Treplev. Ela fala: "Honestamente, se ele tivesse se ferido gravemente, eu não conseguiriria viver nem mais um minuto." Na *minha* imaginação, ela ouviu o tiro e correu para Treplev, com medo de que ele tenha se matado por ter perdido Nina. Sua intenção seria dar um tiro em si mesma para morrer ao lado dele, provando assim o seu amor por toda eternidade. A beleza e a tragédia da imagem são fortes ainda para fazê-la chorar. Mas a bala só passou de raspão pela cabeça de Treplev, e seu fracasso no suicídio o levou a encarar sua própria estupidez e raiva interna.

"Você não vai fazer isso, vai?" Óbvio que não era essa a ideia que ele tinha de Stanley e ele não fez isso no espetáculo. Talvez desse certo. Eu achei que foi uma escolha maravilhosa. Com o fantástico senso de humor de Aidan, aquilo era perfeito para a personagem – ele é rude, mas é engraçado. E tenho certeza de que foi fundamental para Aidan ter feito isso, usando depois ou não. Temos de reagir pessoalmente ao texto, não importa o que venha, que seja bobo para os outros e até mesmo para nós. A única regra é que você não deve jamais machucar fisicamente o outro ator, ou atuar fisicamente de uma forma ameaçadora, invadindo o espaço do outro, tocando-o ou movendo-o, sem antes ter discutido ou ensaiado o encontro físico. Isso não deve ser aceito nem na escola, nem em nenhum espetáculo, não importa qual o tamanho do impulso agressivo naquele momento.

cuidado c/ empurrão

Quando descubro o que a personagem não é, tudo em mim poderia ser a personagem. Então estou livre para fazer o que eu quiser até achar alguma outra coisa que não seja a personagem. Estou num estado de ensaio constante, tentando qualquer coisa que chegue até mim. Não sou cuidadoso. Na verdade, quanto mais eu for arbitrário e transgressor, melhor. Se a escolha não funciona, tudo bem. E se funciona, vai ser simplesmente espetacular.

Quando leio um texto com um ator, gastamos muito tempo, parando para falar o que cada frase significa para ele. Eu o encorajo e o incentivo a ser inapropriado, negar a lógica. Quero que ele vá o mais longe possível. Quando Kevin Kline estava explorando o papel de Otto comigo, em *A Fish Called Wanda* (Um Peixe Chamado Wanda), ele tinha uma fala para Michael Palin, quando eles se encontravam pela primeira vez: "Isso é gagüeira."

Pedi para Kevin gaguejar para mim. Eu queria sentir isso e reagir. Quando ele gaguejou, eu me percebi olhando intencionalmente para sua boca. Fiquei chateado e revoltado com o que estava acontecendo com ela e com os sons que saíam de lá. Vi-me imitando sua gaguejada, lendo seus lábios, tentando adivinhar qual era a palavra que ele desesperadamente estava tentando falar. Era tão cruel, tão inapropriado! Mas nós dois percebemos aquele momento. "É isso, isso é o Otto!"

Kevin continuou no processo de exploração, fazendo escolhas fortes e radicais que apareciam durante o processo. Quando ele estava filmando a cena de sexo com Jamie Lee Curtis, de repente ele puxou as botas dela, jogou fora do quadro, e cheirou suas próprias axilas para se excitar. John Cleese, o autor e coadjuvante, estava em pé perto da câmera. Ele pegou uma das botas e jogou para Kevin enquanto a câmera estava rodando. Kevin agarrou a bota, botou no seu rosto e a cheirou como se estivesse se hiperventilando. Foi uma série de escolhas corajosas que estavam saindo dele. Acho que Otto estava falando com ele, uma coisa perigosa. Não importa o quanto era estúpido ou bizarro, estava certo, tão certo que continuou com a tortura que fez em Michael Palin, enfiando batatas fritas no nariz dele e comendo seu peixe de estimação.

Você não pode se preocupar com a consistência. Algumas vezes, um impulso que parece contradizer o resto da personagem, dá a ela uma profundidade e uma complexidade totalmente novas. Se você tiver uma ideia num certo momento, não a rejeite por ela não combinar com as outras reações da personagem. Tente e veja se funciona. Essa é uma outra forma de trabalhar na negativa.

Em *Dangerous Liaisons* (Ligações Perigosas), Glenn Close fazia a marquesa de Merteuil, uma aristocrata brilhante, poderosa e perigosa, sempre sob controle, sempre com boa aparência e apropriada para as ocasiões. A figura de Glenn era dura como um aço, feroz, espirituosa, sagaz, sensual e impiedosa. Na cena final, a Marquesa tira a maquiagem do seu rosto, olhando para um espelho. O plano era um frio *close*, e Glenn deixou o momento entrar nela. Não recuou desse plano terrível. Em vez disso, revelou a dor de ter sido quebrada pela falta de proteção que é normalmente dada às atrizes: a luz suave, maquiagem perfeita e lindos ângulos de câmera, que a fizeram tão linda no filme *The Natural* (Um Homem Fora de Série). Sua profunda vulnerabilidade, nesse momento, deu maior densidade à sua personagem, expondo a nudez da Marquesa, sem seu *status* social. Éramos forçados a repensar na performance inteira em relação a esse momento. Teoricamente, poderia parecer outra personagem para aquela mulher ameaçadora, mas na prática não era. Foi uma escolha brilhante.

É muito importante investir um tempo explorando profunda e corajosamente. Nunca passar por cima de algo. Não deixe nenhuma fala do diálogo ou nenhum momento sem investigar. Não quero que o ator analise, mas isso não significa que não quero que ele pense na personagem e no texto. Ao contrário, quero o ator obsessivamente apaixonado pela personagem e pelo texto. Mas quero que pense de uma forma que não seja certinha e comportada. Quero que perambule pelos diálogos da personagem, pelos seus pensamentos, sentimentos e experiências.

QUEBRE O RITMO

Quando Peter Fonda chegou em 1992, ele queria repensar sua atuação. Cedo na sua carreira, ele teve um grande sucesso com *Easy Rider* (Sem Destino), que ele escreveu, produziu e estrelou. Frequentou o Actor's Studio e fez muitos filmes, mas achou que era hora de uma renovação. Por vários anos, trabalhamos em papéis menores, nos quais ele sempre fez belos trabalhos consistentes. Um dia ele me mandou um lindo roteiro, *Ulee's Gold* (O Ouro de Ulisses), a história de um apicultor que morava em Weewahatchee, Flórida. Ele era viúvo e tinha perdido o filho no Vietnã. Sua filha voltava para casa com um filho para tentar se livrar das drogas, o que era uma situação perigosa para todos.

Peter ficou muito emocionado quando leu o roteiro. "Lembro de ter ficado olhando o teto do meu escritório e falando, 'Gostaria de agradecer aos membros da Academia...' E minha mulher falou: 'Não conte isso para a ninguém!'" Ele ficou particularmente impressionado com uma descrição que dizia: "Ulee deixa a sala com uma tristeza gentil." Peter me disse: "Nunca li isso em lugar nenhum, 'tristeza gentil'. O que isso quer dizer? Em nenhum dicionário você encontra isso..." Mas a fala o emocionou. Ele apareceu em meu escritório, com o roteiro na mão, e começamos a trabalhar.

Iniciamos tirando o texto da página, tentando revelar a personagem de Ulee. Como Peter falava, "O que o ator lê na página é totalmente diferente do que ele fala numa história." Intuitivamente, ele sentiu que a história a ser contada era muito especial. "Ela não tinha muitos lances dramáticos. Tudo fluía em uma ação constante", Peter lembra.

> Eu percebi que a frase mais importante do filme aparecia no fim. E não era como a frase do *Sem Destino* – "Apagamos ele" –, que é uma frase de maior poder. Aquela era uma frase muito simples. Ulee fala para um dos jovens punks: "Encontrar você, Eddie, me fez muito bem." E Eddie fala: "Como assim?" Ulee responde: "Me fez lembrar que existem todas as espécies de fraquezas no mundo, e nem todas elas são más. Às vezes eu esqueço isso." "Essa era a frase mais pesada da história toda e estava tão lindamente escrita que você não percebia que era a frase mais pesada do roteiro. Mas, para a personagem, era.

Os ritmos de Ulee eram completamente diferentes dos ritmos usuais de Peter. Peter fala rápido. Sua cabeça está ligada o tempo todo, e ele voa de um assunto para outro, como ele mesmo diz: "Estou sempre na tangente." O Ulee tinha uma cadência própria. Ele era lento, com base forte, na terra. "Ele era um homem bem intencionado, que levou uma vida bem específica, de uma forma específica", Peter comenta. "E ele é forçado a tomar um outro rumo e a se envolver com pessoas que nunca pensou que iria reencontrar."

Ulee começou a falar com Peter, e Peter escutou, enquanto tirava as falas do texto, lentamente, não precisando dramatizar porque "as palavras são muito boas", só improvisando e deixando as palavras o levarem. Quando o ritmo da fala de Peter mudou, isso o afetou profundamente. Ele começou a se perceber pensando diferente, não só mais devagar, mas mais assertivo, revelando uma personagem impassível, obstinada, completamente diferente do *self* de Peter, que é rápido, volúvel, "tangencial". Esse Peter ainda estava escondido, transparente, pouco sensível, esperando quieto. E tudo isso veio no começo do nosso trabalho. Ralentar o ritmo deu-lhe espaço para mergulhar mais em si mesmo e deixar a personagem conversar com ele. Foi uma libertação ser alguém, ele não iria precisar atuar. Em vez disso, todo dia no *set*, ele ficava solto, deixando a personagem o levar para onde fosse, sem perder a confiança em si mesmo. Enquanto Ulee estivesse falando com ele, tudo saía fácil.

Às vezes, ele achava a "tristeza gentil" que o emocionara tanto na primeira leitura, deixando-a acontecer quando aparecia, Quando ela fez Lucy no filme *Hight Art* (Retratos Sublimes) era óbvio que os ritmos normais de Ally não iriam funcionar no filme: um jovem editor, inexperiente ainda com publicações de fotos, convence Lucy a aceitar um novo leiaute para sua revista. Os dois começam a ter relações sexuais, o que complica a vida de ambos. Lucy é uma fotógrafa, cujo trabalho é documentar sua própria vida como parte de uma contracultura de artistas e viciados em drogas. Ela saiu fora do mundo da arte descartável depois que um livro de fotos suas fez um enorme sucesso. Ela é misteriosa, reservada. Só percebemos o que está sentindo, se a observarmos muito bem. Ela está sempre pensando, mas nunca sabemos em quê. Lucy é totalmente reservada.

Encorajei Ally a se abrir para um ritmo totalmente diferente do seu. Começamos tirando as frases da página, enfatizando a calma da personagem, sua tranquilidade. Concluímos afinal que um fotógrafo é um observador. E como o assunto é a sua própria vida, pensamos que ela poderia ser quieta para poder observar e não perturbar o que estivesse fotografando. Até a câmera que ela usava, uma Leica velha, era silenciosa. A heroína Lucy fotografa-se e assim ralenta os ritmos de seu corpo.

Levamos esse processo de exploração para o *set*. Ally lembra: "Estar numa cena e não fazer absolutamente nada necessita muita coragem. Você fica pensando: 'Tenho de fazer alguma coisa interessante'. Mas eu me permiti não fazer nada e só pensar naquilo que estava pensando e não falar uma palavra até estar pronta."

No filme, há um momento em que uma jovem bate na porta de Lucy. Ela abre a porta e se apoia nela, olhando diretamente para a jovem como se estudasse seu rosto. Ela não fala nada. É como se, mesmo não estando com uma máquina fotográfica, estivesse sempre compondo uma foto, e agora é um retrato com essa jovem de quem fala tanto. O olhar de Ally é tão forte que em poucos segundos a garota está destruída. Ela não consegue fazer nada até que finalmente Lucy a convida para entrar.

"Para Lucy", Ally me disse, "naquele momento, aquela garota é a porta dos fundos de alguma forma de vida". Era nisso que Ally estava pensando encostada na porta, enquanto observava a garota. "Será que eu quero voltar atrás?" Ally compreendia o que significava ser uma artista que larga uma bela carreira para evitar as desagradáveis solicitações da fama e não quer voltar atrás ou, pelo menos, está em dúvida. "Naquele momento, eu estava trabalhando muito e tinha feito muito sucesso ainda jovem", Ally me contou. "Aí, tudo ficou meio sem direção. Queria coisas que eram muito mais complicadas e muito interessantes – não só cinema e ser uma estrela. Me sentia muito frustrada. Descendo ladeira abaixo." Então, ela voltou para Nova York, onde continuou estudando e atuando off-Broadway e em pequenos filmes independentes. Ally não desistiu como Lucy, mas compreendia profundamente a insatisfação dela.

Ally ganhou o prêmio Independent Film Spirit por sua atuação em Lucy, o que permitiu ao público redescobri-la como atriz. Se eles acharam que ela era parecida com a Lucy, estavam completamente enganados. Mas Ally compreendeu Lucy. Mais importante ainda, ela se forçou a largar seus ritmos naturais e achar os de Lucy, incorporando de tal modo a personagem que não conseguíamos mais vê-la atuando.

É curioso quando nos aproximamos de uma nova personagem, achamos que naturalmente vamos mudar nosso ritmo. Mas, na verdade, raramente mudamos, porque ficamos com medo de perder aquilo que sempre funcionou para nós. Isso fica mais difícil nos atores de maior sucesso, porque parece que sempre lhe dão os mesmos papéis. *Mas cada personagem é diferente*. Temos que descobrir a diferença quebrando nossos ritmos confortáveis e criando um novo para cada personagem. E muitas vezes precisamos fazer isso conscientemente.

Esse é particularmente um grande problema para atores que fizeram sucesso com uma mesma personagem numa série de televisão. Candice Bergen, com quem trabalhei no piloto de *Murphy Brown*, fazia uma personagem cujo ritmo era totalmente diferente do seu. Ela fez o papel de Murphy durante nove temporadas, ganhando vários prêmios.

Quando a série acabou, ela foi convidada para fazer um filme em que a personagem não tinha nada a ver com Murphy Brown. Quando trabalhamos juntos, foi com grande esforço que conseguimos sair do ritmo de Murphy. Candice estava tão confortável com aquela personagem que automaticamente ia parar lá. Ela é uma atriz ótima e inteligente, então percebia que a maneira de falar de Murphy não tinha nada a ver com

Mas assim que fomos explorando o roteiro, a "sensação de escuridão que essas visitas inspiravam era um sentimento diferente do que o roteiro sugeria. As personagens eram Bonnie e Clyde. Eram criminosos profissionais. Era uma gangue. E isso fazia a diferença." O roteiro tinha diálogos compridos, e eu sentia a frustração de Matt fazendo tudo muito escuro, muito pesado.

Sugeri outro caminho. Queria que Matt esquecesse sua pesquisa e deixasse o texto entrar nele, para que, momento a momento, ele deixasse entrar um lado seu mais luminoso. Sugeri que pensasse mais como comédia.

"Foi uma bela sugestão", Matt lembra, "Na verdade, havia uma grande brincadeira naquela personagem. Havia uma coisa meio *I Love Lucy* (Eu Amo Lucy) ou *The Honeymooners* (Os Recém-Casasdos)– aqueles dois casais brigando o tempo todo e perambulando pelo país inteiro, roubando farmácias."

Pedaço por pedaço, fomos desfiando os longos diálogos da página. Matt deixou a coisa ir, e sua inteligência e talento criaram uma personagem charmosa, que se contrapunha ao aspecto sombrio que existe na vida de um adicto. Isso permitiu não só que Matt, mas a personagem, visse o absurdo de sua vida. Sem estar mais atormentado pela sua pesquisa, Matt foi capaz de criar uma outra personagem fora das drogas. Ela trouxe à tona uma pessoa específica – capaz de amar e viver outro tipo de vida. A personagem ficou mais acessível – até mais atraente. Podíamos ver por que ele era o líder daquela gangue de bandidos que perambulavam pelo interior arrombando farmácias. Eles não eram só *junkies*. Gostávamos deles e, ele, ninguém diria que ele era um drogado – uma personagem atormentada, perturbada.

Uma vez Matt contactou a personagem e conseguiu usar sua pesquisa.

> Meu amigo tinha me contado histórias e uma vez ele estava fazendo um jantar para sua mulher, e enquanto cozinhava o peixe e os legumes, ele pensou: "Vou lá fora tomar uma dose e já volto." Ele saiu e, quando voltou, a cozinha estava pegando fogo, o casal discutiu muito, botando a culpa um no outro.

Enfim, Matt usou sua pesquisa para informar a personagem, sem perturbar as qualidades específicas dela.

Em *Mulher Solteira Procura*, Jennifer Jason Leigh fazia uma psicótica, que frequentemente assumia a personalidade de sua colega de quarto. Eu estava com medo de que sua pesquisa sobre psicose, apesar de ser ótima e útil, a engessasse, fazendo com que não entrasse na personagem.

"Esse foi um ótimo toque para mim", Jennifer lembra.

> Existe uma tremenda confiança e força quando você se distancia da personagem por meio de uma pesquisa. Então, quando você, alguém em quem realmente confio, diz delicadamente para mim: "Só tome cuidado e traga você para cá, porque você está à beira de um precipício", senti como se tivesse sendo trazida para um lugar seguro. Não me senti podada, nem julgada pelo que estava fazendo. Eu me senti livre para usar tudo que tinha feito. Você não disse jogue fora a pesquisa, não serve para nada. Você estava dizendo para eu tomar cuidado e me trazer para a pesquisa.

A atuação de Jennifer foi alucinante, assustadora e totalmente crível. A pesquisa estava lá, ela também. Então, a personagem ficou muito pessoal, muito humana.

O processo criativo precisa desistir da lógica normal. Temos de estar num estado de erro e crítica, no qual conexões diferentes podem ser feitas. A criatividade acontece quando coisas que parecem não pertencer umas às outras formam uma coisa nova, ao se juntarem. É o que chamo de "conclusão ilógica." É isso que queremos em nossa atuação, personagens que não sejam só reconhecíveis, mas também surpreendentes, inesperadas, estimulantes.

Kevin Kline me disse uma vez: "O que aprendi com você foi criar personagens cuja natureza me dava liberdade para fazer o que quisesse. E quanto mais completa a caracterização, mais completa a liberdade." Talvez essa seja só uma parte do truque, conceber uma personagem que não seja somente crível, mas que os atores façam sentindo-se livres.

Eu sei que o processo exige paciência, coragem e concentração até chegar lá. Não tenha pressa. Se você tiver coragem de perder seu tempo no começo, verá que o processo depois será bem mais rápido. Obstáculos sempre aparecem, tanto práticos quanto psicológicos. Tratarei disso no restante do livro: os problemas específicos dos atores, quando estão tentando o melhor.

Trabalhar desse jeito traça muito bem o que a personagem é, e vai permitir que o ator explore as complicações dela de uma forma não tão diferente que ensaiar uma peça.

Lembre-se de começar tirando o texto da página, enquanto lê a peça do início ao fim. Então, na medida em que continue a ler e reler a peça várias vezes, trabalhe em profundidade cada um desses monólogos. Primeiro, faça-os em sequência para sentir o fluxo da personagem e suas reações. Depois, trabalhe profundamente cada monólogo durante alguns dias. Trabalhe até as falas começarem a sair de você sem que precise mais olhar para o texto. Contudo, *não decore as falas*! Absorva-as. Então, vá para outro monólogo, para o seguinte e assim por diante... Finalmente, faça todos os monólogos na sequência, de uma vez só. Tente isso por vários dias.

Não fique preso às suas escolhas, mesmo que elas funcionem. Continue explorando novas possibilidades para a personagem e para você. Lembre-se de ir para a negativa quando se aborrecer, tente várias facetas da personagem ou você ficará engessado. Se estiver difícil, tente das cinco maneiras diferentes que já sugeri anteriormente. Force-se a coisas novas e continue explorando.

Se você quiser trabalhar em dupla, pegue as personagens de Paul e Susan em *Loose Ends,* de Michael Weller. Comece tirando todas as falas da página, conforme você for lendo a peça. Na Cena 1, comece do início, que inclui os monólogos mencionados no Capítulo 1. Agora, use-os na cena junto com o seu colega. Continue a cena até a frase de Paul: "Eu não acredito que isto esteja acontecendo. Eu não acredito!" Esse é o começo da relação deles.

Trabalhe, então, a Cena 5 de Paul e Susan, começando com a fala dela: "Quer mais?" Continue até o fim da cena. Esse é um ponto importante da peça, quando eles se separam e se reencontram.

Vá para a Cena 7 desde a fala de Paul: "Eu deveria explicar isso..." até o fim da cena. Corte as falas de Ben e Susan desde "Vocês podem nos deixar sozinhos" até "Tudo que te agradar." Também corte a interrupção de Ben e a resposta de Paul. Você vai ver que essa é uma cena grande, complicada, cheia de raiva, dor, amor e perda. Quando costurada com as cenas anteriores, ela vai ajudar você a se descobrir nessas personagens.

Adicione outras cenas que você queira trabalhar. Volte para a peça inúmeras vezes, tirando o texto da página. Não deixe nada engessar, aceite e confie que tudo vai e volta muitas vezes. É isso que acontece quando você vira uma personagem.

Tente esse processo com várias peças, trabalhando sozinho ou em dupla. *Trabalhe todo dia na sua atuação.* Isso quer dizer que você tem de verbalizar suas falas todos os dias, e não só pensar na personagem. Você vai ver que quanto mais você confiar em você mesmo, quando verbalizar uma fala, sem ter preconceitos ou controle, mais livre ficará, e seja no palco, seja na frente de uma câmera, tendo falas ou não, você terá mais vida naquele momento.

chão a poucos metros de onde eu estava sentado. Apesar de Glenn não se lembrar disso, eu me lembro – foi muito intenso. Contudo, ela se lembra de sua frustração: "Eu estava cansada de me sentir vulnerável e não saber como abordar testes. E eu já atuava há vários anos."

Ela estava tentando desesperadamente entrar na personagem de Albert Knobbs. Como a maioria dos atores, tinha dificuldade em romper a barreira da timidez quando se deparava com um novo papel, como ela descreve no Capítulo 1, e ela precisava de longos períodos de ensaio para construir seu papel. Mas não há tempo para se preparar para testes no teatro ou no cinema e, no teste em si, o ator tem apenas uma ou duas cenas para definir a personagem.

Quando Glenn conseguiu se acalmar, começamos a trabalhar. Disse para ela aproveitar seu tempo para tirar da página. "Só isso", diz ela, "foi fundamental." Foi uma maneira de evitar deixá-la em "uma situação aterrorizante, na qual você não consegue respirar, nem estar consciente do mundo ao seu redor". Percorremos o texto inteiro, frase por frase, pensamento por pensamento, imagem por imagem, durante várias horas naquela noite. Seu trabalho começou a ter uma calma e uma liberdade que antes não existiam. Suas emoções vieram à tona. As falas estavam afetando-a de maneira muito sutil e pessoal. Ela estava realmente começando a encontrar a personagem escondida dentro dela – uma personagem cuja verdadeira identidade como mulher não foi descoberta até sua morte.

Mas este foi apenas o começo do trabalho em cima da personagem. O que fazer sobre o teste no dia seguinte?

Eu disse: "Faça a mesma coisa. Tire da página para eles. Não se preocupe com o que sair. Não precisa ser a mesma coisa que aconteceu esta noite. As falas e as imagens podem afetá-la de maneira diferente amanhã. Deixe ir para onde tiver de ir. O mais importante é você explorar, bem na frente deles, sem ligar se suas respostas estão certas ou erradas. Tire da cabeça atuar para eles. Deixe-os ver como você trabalha, o que te excita. Assim, eles terão vislumbres da sua verdadeira resposta a esta personagem e irão precisar do que você tem a oferecer."

Poucos dias depois, Glenn me ligou para dizer que tinha conseguido o papel. Ela abordou o teste de uma forma totalmente nova. Em vez de pensar no que ela poderia ou deveria fazer, ela explorou o texto, fazendo o que *lhe* interessava a cada fala, a cada momento.

Tendo conseguido o papel, Glenn voltou a trabalhar com a personagem de Albert Knobbs comigo. Ela ganhou um Obie Award por sua interpretação, e durante a próxima década trabalharíamos juntos em quase todos os seus papéis no cinema e no teatro até *Fatal Attraction* (Atração Fatal). Ela nunca voltou a fazer testes como antes, principalmente porque teve um *insight* crucial: "É loucura entrar lá e achar que você vai fazer a personagem." Em vez disso, ela falou:

> Você entra calmamente com um plano, que é: vou ver o que posso fazer. De repente, você está lá fazendo, só que à sua própria maneira. Foi a partir desse momento que eu fui capaz de ir aos testes e dizer: "Quer saber? Eu só vou colocar para fora algumas ideias", em vez de dizer: "Esta é a minha personagem."

Isso te liberta da pressão de conseguir o papel. Ela pôde responder às próprias falas e de outras personagens com intuição e imediatismo, revelando à si mesma as possibilidades de uma personagem muito mais completa. E isso é o melhor que podemos oferecer como atores.

A maioria dos atores ficam atormentados pelos testes, especialmente no início de suas carreiras. Este capítulo é sobre como lidar com os problemas que os atores enfrentam em testes e qual a maneira saudável de pensar sobre o processo. Muito do que eu acredito e recomendo vai contra o pensamento geral sobre o assunto. Mas ao longo dos anos tenho tido muito sucesso preparando atores para testes – com atores jovens e inexperientes e também com os mais consagrados.

Minha crença fundamental é esta: o teste é o começo do trabalho do ator com a personagem – uma livre exploração, que permite que o diretor ou o produtor de elenco veja as conexões que ocorrem pela intuição entre o ator e a personagem. A apresentação é uma exploração informal que o público vê depois de longa e profunda exploração do ator durante os ensaios.

Quando você está se apresentando, pode imaginar que tem um mapa da cidade – e você vai ter de se livrar dele, se quer atuar bem. Quando você está fazendo testes, sabe que não tem

Fale em voz alta. Improvise com elas. Faça associações livres. Verbalize seus pensamentos e sentimentos sobre elas. Na verdade, fique mais tempo nas falas das outras personagens. Faça delas suas palavras.

Em vez de supervalorizar suas próprias falas, trabalhar assim nos obriga a ouvir e estar presente atuando ou fazendo um teste. Ao tirar a atenção de si mesmo e de como você vai dizer sua próxima fala, você estará colocando o foco no outro e, o mais importante, no que ele está falando para você. Como a fala surge em seguida, é uma surpresa. Esse é o começo de uma verdadeira liberdade de atuação.

Suponha que eu esteja preparando um teste para o papel de Medvedenko, o professor de *A Gaivota,* de Tchékhov, e estou estudando a cena de abertura que discutimos no início do Capítulo 1, com a minha primeira fala: "Por que é que você está sempre de preto?" Eu inspiro e expiro, deixando a pergunta girar pela minha cabeça, depois olho para a frente e digo a fala em voz alta, para mim.

Então olho para baixo na fala seguinte. Agora é Macha: "Estou de luto por minha vida." Tiro da página a fala dela, como eu fiz com a minha. Eu inspiro e expiro, olho para a frente, e digo-a. Então repito, tornando meu: "Você está de luto por sua vida?" Eu penso: "Você acredita que sua vida acabou? Por quê?" Deixo a fala dela vagar em meus pensamentos o quanto me interessar. Penso: "Que porra de dramalhão!" Talvez até verbalize isso. Então olho para baixo, para a fala seguinte, "Eu sou infeliz." Repito o processo. Digo: "Você está infeliz?" E então verbalizo meu pensamento: "Você está infeliz com o quê?" Olho para a minha fala seguinte, "Por quê? Eu não entendo..." Eu olho para a frente e digo para mim mesmo. Olhando para baixo eu li: "Você tem boa saúde." Olho para cima e digo, sentindo-me irritado com ela. "Eu que devia estar infeliz", digo. Ela é saudável! E assim por diante.

Repito isso para o restante da cena, dando tempo para verbalizar as falas de Macha e meus pensamentos sobre o que ela quis dizer com elas. Passo mais tempo em suas falas que nas de Medvedenko. Isso me coloca em um estado de atenção. É quase como ouvir. Passar tanto tempo lidando com as falas dela, e meus sentimentos sobre elas, ajuda minhas próprias falas a virem de forma fácil, além de me permitir explorar. Coisas sobre a cena tornam-se evidentes para mim sem que eu tome nenhuma decisão difícil. Se uma ideia aparece, coloco-me à disposição. Não me forço a repetir. Na verdade, cada vez que tiro das páginas as minhas falas e as falas de outras personagens, eu as deixo irem para onde for. Às vezes faço coisas incríveis – grito quando estou dizendo alguma coisa doce, ou faço alguma coisa estúpida que não faz sentido, ou suavemente digo algo que é muito cruel – para me permitir ser arbitrário. Dessa forma, exploro minhas falas e as falas das outras personagens de muitas maneiras diferentes, abrindo-me para uma gama de possibilidades.

VISTA-SE PARA SENTIR A PERSONAGEM, NÃO PARA PARECER COM ELA

Muitas vezes, os atores se vestem para mostrar ao diretor como eles acham que a personagem deveria parecer. Mas se você é muito detalhista sobre como deve se vestir ou aparentar, pode acabar boicotando a si mesmo e também à personagem. Lembre-se de que você ainda não conhece essa personagem, você está apenas começando a explorá-la. E não há nada mais desconcertante do que ver um ator entrar em um teste de figurino e maquiagem. Parece um ato de desespero e, além de ser amadorístico, não dá espaço para os observadores reagirem.

Então, não pense sobre a aparência da personagem. Em vez disso, use o que torna mais fácil para você sentir-se confortável com as palavras e as falas dela. Deixe a personagem dizer o que vestir ou não vestir. Vista-se para si mesmo, não para o público. Se você acha que deve ser "sexy", vista-se para sentir-se sexy, não para parecer sexy. Confie em sua intuição.

NÃO SE ESFORCE PARA FICAR EM UM ESTADO EMOCIONAL

Não é raro entrar para fazer um teste e ver atores que não falam nem olham para ninguém. Eles trabalharam duro para atingir o que acham ser o estado emocional necessário para o teste e como tudo o mais naquele dia da minha improvisação sobre o texto, da minha reação pessoal para tudo o que me tocasse no momento, e algumas ideias que me interessavam enquanto me "preparava." Não sabia de antemão o que ia fazer, então tudo era fresco.

Kevin me ligou para dizer quão assustado ele estava, e quanto aquilo tinha sido revigorante. E fui chamado de volta. No entanto, durante o *call back*, o diretor começou a me dirigir, e vi que ele tinha uma visão diferente da personagem. Era uma visão possível sobre ela, mas que não me interessava. Tentei usar parte disso para ver como me encaixava e, então, voltei do meu jeito a percorrer as cenas. Ele chamou outra pessoa para o papel e, quando vi a produção, ficou claro para mim que o que ele desejava não era algo que eu poderia ter dado autenticamente. Mesmo se eu tivesse conseguido adaptar-me ao que ele sugeriu no teste, não teria tido uma boa experiência atuando na produção, e ele não teria gostado do que escolheu.

DÊ A ELES MUITAS POSSIBILIDADES

A chave para a um teste é separar-se da multidão – dar aos observadores muitas possibilidades, em vez de tentar agradar ao diretor, adivinhando o que ele quer. Lembre-se: o ator que só se preocupa em estar livre e disponível para suas reações é o ator que vai ser visto.

Diretores gostam de dirigir. Eles estão mais que preparados para oferecer uma direção se você é interessante, mesmo se você está fazendo uma escolha diferente da que eles querem. Mas você não será interessante se não estiver livre. Se o diretor sugere algo, tente fazer. Mas também continue explorando os lugares que são novos para você. Você tem de ir para um monte de lugares, se quiser encontrar o melhor lugar. Todavia, mesmo se apenas uma das escolhas que você fez funcionar, o diretor vai perceber e é disso que ele vai se lembrar.

O que fazer se a direção que está recebendo não faz sentido para você? Basta ir a algum lugar diferente dos que você tenha ido antes. Ou o que você fez não funcionou para o diretor, ou ele não está oferecendo uma direção. Então, seja lá o que você tenha feito antes, *não faça* novamente. Faça outra coisa, até mesmo o oposto do que você fez. Mas faça conscientemente apenas para a primeira fala ou algo assim. Depois disso, tome fôlego e vá para onde quiser, explore. Um ator pode ir bem na primeira ou segunda fala. Depois disso, para continuar indo bem, ele tem que estar totalmente livre. Os diretores irão reconhecer e apreciar a sua liberdade. Eles podem até pensar que a diferença na sua atuação foi por conta da direção deles. E de uma certa maneira, foi mesmo.

Apenas lembre-se: exploração é igual a liberdade. Portanto, não tente agradá-los.

FAÇA UMA COISA DE CADA VEZ

Se você está lendo, não pode falar. Se está falando ou ouvindo, não deveria ler. Você não pode acessar uma gama completa de reações, se parte de sua mente está lendo e sua boca está se movendo, ou enquanto o outro ator ou o produtor de elenco está falando com você. Quando estou preparando um ator para fazer um teste, sento do outro lado da sala, tirando as falas da página, da mesma forma que peço para o ator também tirar as falas da página. Quando o ator está dizendo sua fala, olho para ele e ouço. Vou saber quando tiver uma fala. O ator vai parar de falar ou algo vai me fazer olhar para baixo.

Ainda mais importante, não me importo com minha próxima fala. Dar uma olhadinha para ela enquanto o ator está falando só me leva para longe das minhas reações, para longe dos meus sentimentos e intuição. Eu preciso ouvir ou não terei nenhuma resposta verdadeira. Deixo a minha reação à fala do ator me levar onde quer que seja. Nunca sei para onde estou indo e não me importo. Então olho para baixo e tiro a minha fala. Minha resposta pode me levar a algum lugar inesperado. Deixo isso acontecer porque é interessante para mim, para o ator na minha frente, e, em um teste, para aqueles que nos assistem. Porque isso é surpreendente. E minha resposta é real.

Sendo assim, enquanto o produtor de elenco está lendo, não leia a fala dele ou a sua. Apenas ouça. Quando ele parar de falar – somente quando ele parar de falar – olhe para baixo e profissionais, interessantes, ou sermos simplesmente ruins. Mais tarde, vem o medo de decepcionar os outros e de não sermos merecedores do nosso sucesso. Mas não há nada mais assustador que um teste para um papel. Afinal, todo mundo tem medo de falar na frente de estranhos, especialmente estranhos que estão nos julgando.

Infelizmente, o medo é um sentimento que não podemos usar quando atuamos porque nos incapacita. O medo enfraquece o ator, minando sua confiança em si mesmo e em sua intuição. O medo o impede de arriscar, de parecer idiota e de falhar. O fracasso não é o que nós pensamos – não conseguir o papel. Falhar é ser chato! Assim, maquiar o medo escondendo-se atrás de preparação ou técnica não faz sentido em atuação. Quando estamos atuando, já estamos em um local exposto.

Tudo o que fazemos está sendo visto por aqueles que nos assistem, eles podem ver o nosso medo, podem nos ver nos escondendo, ver a nossa timidez. Eles podem entender e reconhecer as nossas razões para isso, mas não vão aceitá-las porque nosso trabalho como atores é surpreendê-los, entretê-los, despertá-los. Não há onde se esconder.

Se você for para um teste muito preparado, com todo tipo de opções, você terá de realizar todas essas escolhas. Na atmosfera tensa de um teste essa obrigação aumentará o seu medo e matará tanto a sua intuição quanto suas emoções.

A melhor maneira de lidar com seu medo é atacá-lo. Por exemplo, se quando entrar na sala do teste seu medo dominá-lo, faça uma longa pausa logo no início. Não diga sua fala. Deixe o silêncio fazer o produtor e qualquer outra pessoa na sala olhar para cima e parar o que estiver fazendo. Em seguida, tome fôlego e começe.

Ao esperar, você terá desafiado o seu medo. No começo sentirá o medo se intensificar. Mas então ele se dissipará, e você se sentirá forte e livre para fazer o que quiser. Normalmente, os atores não aproveitam seu tempo. Eles pensam que tem de acabar logo com aquilo. Mas isso é o medo agindo sobre eles. Para parar de sentir medo e de ficar pensando muito, ataque a situação logo no início.

Se você está com medo de que não será capaz de soltar a voz, grite a maldita fala. Medo de ficar em silêncio? Sussurre a fala – quase inaudível. Faça todos se inclinarem para a frente para ouvi-la. Com medo de se movimentar? Faça um movimento forte. Com medo de ficar parado? Pare de se mover e fique ali como uma rocha!

O que você teme, precisa ser atacado no momento em que percebê-lo. Não o faça com receios. Após o ataque, inspire e expire. Em seguida, vá para outro lugar – qualquer outro lugar – para que você não fique preso ali, onde está. Vá para a escolha oposta ou para qualquer outra escolha diferente. Não importa se você está certo ou errado, se a escolha é inteligente ou estúpida. O que importa é que isso vai livrá-lo de seu medo. Você será livre e se fortalecerá.

Você não pode atuar quando estiver se sentindo fraco. Você realmente não pode fazer nada quando está se sentindo fraco. Você perde o poder de atuação – de ação.

Lembro do meu primeiro teste como profissional. Foi para diversos papéis em uma companhia de repertório, incluindo o papel de Cabot na peça de Eugene O'Neill, *Desire Under the Elms* (Desejo Sob os Olmos). Estava com medo, pois achava que não daria conta de uma personagem tão poderosa, e eu não tive quase nenhum tempo para preparar.

Estava no palco. Tinha acabado de ler uma cena de *A View from the Bridge* (Panorama Visto da Ponte), de Arthur Miller, em que eu estava andando por todo o palco, cheio de raiva e de lágrimas no final. Respirei fundo, segurando o texto de O'Neill na mão. Olhei para baixo por um momento. Eu podia sentir o medo crescendo em mim – o medo de que não teria nada para essa personagem. Então, ataquei o meu medo não fazendo absolutamente nada por um longo tempo. Fiquei parado. Não disse uma fala nem me mexi. O silêncio era incrivelmente intenso. Finalmente, disse a primeira fala. Fala por fala, desafiei a mim mesmo. Deixei vir o que estava lá – o que eu sentia – nada mais. E foi isso que eu disse com a fala. Fiz tudo parado.

O diretor me disse depois, "Quando você fez o Cabot, apenas ficou lá parado e falou o texto. Ninguém fez isso. Foi muito poderoso vê-lo lá, simplesmente em pé, com o livro. Eu sabia que você poderia interpretar essa personagem e muitas outras." Entrei nessa companhia por causa desse papel, justamente pelo

Então Kevin insistiu em fazer o teste ou como ele lembra: "Harold insistiu que eu insistisse." Ele e eu começamos a preparação, que se transformou em dois dias de luta sobre o que fazer. Kevin disse que ele "queria estar com tudo decorado e ser capaz de arrebentar." Isso é como a maioria dos atores acham que devem abordar os testes. Eu queria que ele fizesse o contrário. Queria que ele explorasse o papel na frente de Pakula – "apenas improvise com as falas, tire-as da páginas, pouco a pouco."

Meu raciocínio não era teórico. Kevin estava acostumado a trabalhar no palco, explorando profundamente o papel no ensaio, semanas antes das apresentações. Tentar "atuar" o papel de repente, na frente do diretor, no início de seu trabalho, o faria se sentir apressado. A pressão de ter tão pouco tempo iria quebrar-lhe as pernas. Ele pensaria em resultados – algo que nunca fazia no palco. Não seria o mesmo Kevin que Alan Pakula veria nesse teste.

"Nós conversamos sobre as armadilhas de se interpretar um gênio", lembra Kevin. "Eu o queria fazer 'corretamente', queria fazer alguém que usasse óculos e uma gravata. Queria fazer uma série de escolhas clichês que diriam: 'Eu sou o gênio.'"

Eu acreditava que o gênio estava no roteiro e Kevin apenas tinha de sair do caminho. O que eu vi quando Kevin tirou as falas da página, é que Nathan não tinha de parecer um Einstein, cheio das excentricidades de um gênio. Nathan era um esquizofrênico, que poderia ser quem ele quisesse ser, a qualquer momento. A intuição de Kevin voou para todas as direções, levando-o a escolhas magnificamente estranhas. Suas reações naturais eram incrivelmente rápidas, conduzindo a frase para um lugar tão inesperado e tão real, pessoal e brilhante, que essas mudanças repentinas de comportamento pareciam perfeitamente normais. Mas elas não vieram de forma lógica. E isso era a personagem.

Qualquer tentativa de organizar esse comportamento bizarro teria sido muito óbvia, não atraente e desinteressante para o filme. Você pode analisar a personagem, mas nunca encontrará o território desse jeito. Tem que ser impulsivo. Tem que acontecer de alguma forma subliminar ou o público vai pegá-lo atuando, rapidamente.

Falei a Kevin que se Pakula o visse trabalhando no roteiro como eu tinha visto – livre, inventivo, absurdo e inteligente – ele saberia que Kevin seria o único ator que poderia escalar. Kevin nunca foi mais "Nathan" do que quando estava fazendo tudo o que ele queria fazer no momento. Mas isso exigia dele uma completa confiança em si mesmo e em sua intuição.

Após dois dias de trabalho comigo, Kevin foi para o teste. Fiz com que ele prometesse que iria começar tirando da página.

Ele me ligou no dia seguinte, do saguão do prédio da Paramount, em Nova York. Ele saiu do teste e telefonou para o seu agente, este acabara de falar com Alan Pakula, que lhe telefonou para dizer: "Diga a Kevin que o papel é dele."

O que aconteceu no teste?

Kevin sentou-se e começou a tirar da página. Ele me disse que Pakula ficou feliz com o que ele fez. Então Kevin perguntou se ele poderia fazer novamente. É claro que Pakula estava interessado em ver mais. Então Kevin fez a cena novamente. Desta vez, ele fez do seu jeito – movimentou-se, disse as falas decoradas – "fez para arrebentar."

Quando ele terminou a cena, houve uma pausa. Depois de alguns segundos, Pakula disse: "Eu gostei mais da primeira." Então ele pediu para Kevin ficar e ler o resto da sua personagem em voz alta com o produtor de elenco. Ele queria ouvir o papel com as reações de Kevin. Kevin tirou o restante do roteiro da página e conseguiu o papel.

Era cedo demais para Kevin tentar atuar naquele teste. Ao atuar, estamos dizendo para o diretor – é isso, deve ser assim. Mas no começo, certamente não sabemos como deve ser. E pode ser assim até o final. Se confiarmos na exploração do texto, então revelaremos ao diretor quem somos em relação a esse material. Se estamos atuando, revelamos apenas a nossa "ideia" sobre a personagem. O diretor pode não ver o ator por trás da atuação.

O que Kevin fez quando tirou da página e explorou o roteiro foi basicamente o que ele fez no filme. Ele era todo intuição – como Nathan. Ele explorou as cenas na frente de Pakula sem se importar para onde iria com elas – sem atuar. As falas o levaram a lugares desconexos que, no momento, eram totalmente verdadeiros para Kevin. Pakula viu que se pudesse filmar o Kevin, e os diversos Kevins das brilhantes explorações, ele reuniria uma personagem extraordinariamente brilhante, esquizofrênica, assustadora, engraçada, charmosa, delicada, masculina e sempre

4. Durante os Ensaios e em Temporada

Harold me ensinou que, durante os ensaios, você tem de se permitir ser bobo. Você não deve se julgar. Tem que deixar o bom gosto de lado.

KEVIN KLINE

EM ENSAIOS

O teatro tem um processo de construção que permite ao ator desvendar a personagem: o ensaio. Geralmente são quatro ou cinco semanas de ensaio antes de o ator encarar uma plateia. Nesse tempo, a peça inteira tem de estar encenada com luz, figurinos, cenário, música, sons e os efeitos especiais necessários. Mais que tudo, o ensaio permite ao ator explorar as possibilidades da personagem com os outros atores e o diretor.

"O luxo de ensaiar, para mim, é descobrir todas as maneira de como fazer a personagem", Kevin Kline me disse durante nossa discussão sobre ensaio. Ele continua: "Não deixar nenhuma porta fechada. Não se negar a fazer o que possa parecer inapropriado."

No teatro, o ensaio é o lugar para arriscar, para errar. Isso é sempre um conflito para o ator, que fica com medo de parecer estranho para o diretor, produtor e outros atores. Ele pode até ter medo de ser despedido. Mas, quanto mais cuidadosos formos no ensaio, menos repertório nossas personagens terão durante a temporada. Se o ator não explorou bastante a personagem no ensaio para confiar inteiramente em sua

Depois da pré-estreia, quando cheguei à coxia para parabenizá-lo, ele disse: "Mas isso é atuar?"

"Se não for, quem é que se importa?" respondi. Então expliquei porque não era só uma atuação, mas uma ótima atuação, imprevisível, excitante e viva.

Quando Kevin veio estudar comigo, ele era músico, um maravilhoso pianista, muito sensível, profundo, culto – e de muito bom gosto. Infelizmente, acho que ter bom gosto não é bom, não contribui para boas atuações porque reprime partes do ator. Quando o ator ataca seu bom gosto e toda aquela "coisa barata" desaparece – quando ele explora, sem censurar, a personagem – seu gosto se torna útil, indicando-lhe o que pertence e o que não pertence ao papel. Ao aprender a confiar completamente em si mesmo, Kevin se libertou das algemas do bom gosto. Como resultado, ele conseguiu penetrar numa região interna de si mesmo, que todos os atores têm – a desesperada necessidade de ser reconhecido.

Nos ensaios, o ator tem de destruir qualquer noção pré-concebida que ele possa ter da personagem – desafiá-la, tentando todas as possibilidades ridículas, até saber o que a personagem é. O ator não deve atuar em segurança durante os ensaios. Se ele já estiver pronto para o espetáculo, logo errará, porque demora um tempo para se chegar ao que a personagem é. Kevin lembra que nada acontecia, até o momento em que ele fez umas palhaçadas durante o ensaio técnico de Sandra Jenning, em *Beware the Jub Jub Bird*, que eu dirigi na off-Broadway, em 1976, quando eu insisti: "Você tem de fazer isso no palco, é como você fica vivo como ator."

Deixar o ensaio caminhar não é essencial só para explorar os papéis cômicos. É necessário trabalhar assim também nos papéis sérios ou trágicos. O ator deve ser capaz de superar sua timidez, bom gosto e vergonha desde o início dos ensaios, como Aidan Quinn fez em *Um Bonde Chamado Desejo*, colocando a "carne" na sua cueca. Isso não significa que o ator não possa ser simples, quieto e até mesmo delicado, se é para onde as falas e a sua personagem o estão conduzindo. Nos ensaios, o ator deve desistir de atuar desde o princípio. Ele deve ter a coragem de ser simples, de só falar as falas como ele sente, sem colocar nada extra – nenhuma fala com maravilhosa projeção, nenhum movimento gracioso, nenhuma dramaticidade para preencher a personagem.

VÁ DEVAGAR

No melhor dos mundos, o processo de ensaio começa devagar. Na primeira semana, os atores e o diretor se sentam ao redor de uma mesa e começam a ler a peça. Problemas são colocados de lado para que os atores e o diretor possam explorar a peça juntos. Quando surge uma pergunta sobre uma frase, uma cena ou até mesmo a peça como um todo, acontece uma discussão. Então, todo mundo está trabalhando na *mesma* peça. Cada um tem seu tempo e se permite escutar os outros atores explorarem suas falas, criando uma comunicação livre.

Gradativamente, há necessidade de expansão física nas explorações, os atores começam a se levantar da mesa e a se moverem, falando seus textos. O diretor pensa sobre o cenário – a pia, o sofá, a mesa, as portas por onde as personagens entram ou saem de cena e para onde elas se conduzem.

A livre perambulação do ator se converte em necessidade de uma direção. O diretor pode ter um planejamento específico, já pensado, mas estrategicamente, a princípio, ele o esconde, permitindo que os atores se achem, encontrem movimentos, propostas etc., organicamente. Então, se as relações naturais entre as personagem e os trabalhos das cenas funcionam para o diretor, mais da metade do trabalho está feito. Se não estiverem funcionando, o diretor pode ajudar com seu planejamento e os atores vão explorar essa outra proposta.

A coisa surpreendente é que se começarmos devagar, tudo fica mais natural e mais fácil, tanto para o ator como para a direção. As cenas começam a ficar mais rápidas porque todo mundo está junto, em nenhum momento os atores estão fora, estão cada vez mais se explorando profundamente. Assim, quatro ou cinco semanas de ensaio realmente os prepara para explorar a personagem na frente de uma plateia.

Mas, infelizmente, não acontece sempre dessa maneira. Muitas vezes, em poucos dias de ensaio, o diretor já está procurando resultados e o ator fica intimidado de perder tempo.

fazer mais e dá ao trabalho uma dignidade parecida com a de Willie Greenfield.

DESISTA DO SEU EGO

Não acredito que adianta explicar no ensaio como se atua. Para mim, isso é extremamente pessoal. Não quero que ninguém saiba como eu trabalho, como eu penso. É o meu segredo ou, pelo menos, era. Mas estou aberto às sugestões sobre tudo, já que estou livre para fazer o que quiser. E como nunca peço permissão, sempre faço o que quero.

Contudo, demonstro para os outros que preciso da *ajuda* deles para dar o meu melhor. Demonstro sim! Se os outros atores e o diretor acreditarem que preciso de auxílio, irão ajudar. Quando surge uma coisa que funciona, dou o crédito a eles, mesmo que a princípio aquilo tenha sido uma grande dificuldade. Afinal, deve ter sido alguma coisa que eles fizeram que me ajudou a escolher aquilo, mesmo que eu não tenha percebido. Teatro é um esforço coletivo.

Vou dar um exemplo de como você pode usar a dificuldade de outro ator.

Eu estava fazendo o papel de Biedermann na peça off-Broadway de Max Frisch, *Os Incendiários em Nova York*. Ele era o tipo do homem honesto, tal como significa o seu nome em alemão (bieder = honesto). Mas ele também era implicante. Se achava que podia dar conta de algo, ia em frente. A jovem atriz que fazia Anna, uma governanta, estava com dificuldades para contracenar comigo. Ela queria tirar muitas coisas das suas frases e a produção estava um caos.

Então, fui pulando as falas dela. Foi cruel, mas ela estava me enlouquecendo e eu não conseguia mais esperar por ela. De verdade, me tornei terrivelmente implicante, até o dia em que ela chegou chorando perto de mim. Ela me suplicou para deixá-la dizer suas falas. Eu disse que evidentemente deixaria, mas o que ela estava fazendo era maravilhoso para ela e para mim. Permitiu que eu ficasse feroz com ela no palco, sem "atuar." E ela estava totalmente vulnerável e com uma emoção que era perfeita para a sua personagem.

No ensaio, desista do seu ego. Preserve-o para seu cuidado pessoal e para fortalecer a fé que você deve ter no seu talento e na sua personalidade para fazer um trabalho. Isso vai permitir que você persevere quando tudo parece sombrio. Durante os ensaios, não leve nada – que está acontecendo, quando se está atuando – para o pessoal. Compreenda que todo mundo está dando o seu melhor. Ninguém quer machucar você. Pode haver até momentos de muita tensão. Se não levar para o lado pessoal, vai ser melhor para você. *Para mim, tudo o que acontece em cena é atuação.* Meus sentimentos são verdadeiros. O que eu vejo, eu vejo, e a frase que eu falo é o que eu quero dizer. Mas, quando não estamos mais ensaiando, eu me desapego de tudo. Ou, pelo menos, eu tento.

TRABALHO COM A DIREÇÃO

Uma boa direção liberta o ator para descobrir a personagem; não impõe uma interpretação dela. Diretores não devem falar muito. Eles devem nos dar espaço para explorar, para errar e então nos ajudar. E quando precisamos de uma sugestão, eles nos dão em poucas palavras.

Quando Glenn Close estrelou com Jeremy Irons *The Real Thing*, na Broadway, Mike Nichols, o diretor, fez dois comentários memoráveis. "Ele falou para Jeremy que se nos sentíssemos perdidos, nos apoiássemos um no olhar do outro", Glenn lembra. "E também falou: 'Traga o seu dia para o palco.'"

Glenn estava fazendo Anna – "um papel muito difícil", uma mulher que a plateia via como extremamente egoísta. Em vez de palavras, ela tinha paixão, "uma sexualidade e liberdade atávicas", que é terrível para Henry, personagem de Jeremy Irons. Glenn sabia que precisava "achar o *sentimento* lá dentro, então foi divertido e libertador. Caso contrário, ficaria uma coisa morta, sem nada." A primeira indicação que Nichols deu permitia a Glenn ser totalmente sexual e apaixonada, sem fazer muita coisa – não precisando representar. Mergulhar nos olhos de Jeremy Irons e ter o seu retorno já era suficiente.

A segunda indicação – "Traga o seu dia para o palco" – explicou Glenn, permitia que ela fosse muito simples, como no vá, você terá de fingir e isso só o enfraquecerá. Continue a explorar e consequentemente terá a melhor solução para resolver qualquer problema que você e o seu diretor tenham. Não se culpe nem se distancie do seu coração; problemas são a razão para ensaios. E o mais importante, não sucumba ao medo.

EXPLORANDO E REPETINDO

Se o ensaio é um processo constante de exploração, como e quando é o momento do ator repetir as escolhas que ele fez? Se a escolha surge de uma exploração que foi potente para o ator – se ela tem um significado importante e poderoso para ele – repetir não é um problema, é porque ele deseja voltar para aquele lugar. Ele se sente livre cada vez que faz essa escolha.

Por exemplo, no início do segundo ato de *Second Avenue Rag*, os alfaiates estão numa excursão pelo rio Hudson, celebrando o 4 de Julho. A primeira vez que ensaiamos de pé, eu entrei, fui para a marca no chão que indicava o proscênio, olhei e vi aquilo que eu imaginava ser a baía de Nova York. Eu via o diretor, o assistente de palco e alguns atores, que estavam sentados perto da parede. Olhei e passei por eles, sorrindo. "Era bonito", pensei, "lá fora, a água, o vento fresco, o cheiro do rio". Deixei meu olhar ir para a direita. Parei, pisquei os olhos através dos óculos. Todo mundo estava calado, me olhando. Concentrei-me no que estava imaginando. Meu braço direito começou a se mover para cima da cabeça, ao mesmo tempo em que a mão esquerda vinha para o peito. A mão direita estava fechada ao redor de uma tocha e a mão esquerda segurava um livro. Então comecei a rir de alegria por ter descoberto a *Estátua da Liberdade* ali, na sala de ensaios. Todo mundo riu. Os outros dois alfaiates entraram e também olharam para a estátua.

Não pensei em fazer nada disso antes do ensaio. Pensei que veria o céu ensolarado e respiraria fundo, me sentindo de novo alegre e jovem, longe daquela loja calorenta. Mas quando olhei o espaço, rejeitei essa escolha, achei muito banal e a minha imaginação figurou a estátua, no início um pouco enevoada. Eu pensava: "Talvez meus olhos não estejam bons, ou é um truque." De repente, ficou tudo tão claro para mim: eu só tinha de fisicalizar a imagem. Era uma bobagem, mas foi o que senti naquele momento e funcionava perfeitamente para a personagem e para a peça.

Cada vez que eu ensaiava aquela cena, ia para o palco e deixava acontecer – e na maioria das vezes acontecia. Mas um dia, achei que deveria haver uma coisa melhor, então não fisicalizei a estátua. Não sei o que eu fiz, mas foi algo completamente morto, sem vida. Perguntei para o diretor, Gerald Freedman, o que tinha achado.

Era um diretor muito experiente e que ajudava muito os atores. Ele disse: "Harold, às vezes você chega muito rápido no resultado e vai ter de admitir que já chegou. Deixe como está." Foi o que eu fiz e sempre era um momento especial. Mas eu tinha necessidade de ir além dessa escolha para poder voltar a ela mais livremente.

Durante os ensaios, podemos descobrir uma escolha que funciona. O ator fica feliz. O diretor fica feliz. Mas mesmo assim, pode não ser a *melhor* escolha. Se em um processo nada funciona tão bem quanto a primeira escolha, então o ator percebe que é aquela mesmo. Melhor ainda, ele *sente* que está certo. Então, repeti-la não é um problema.

EM CARTAZ

Estar no palco em frente de uma plateia parece ser um lugar assustador, mas a pior coisa que um ator pode fazer é tentar se proteger, tentar ficar seguro. Não é que ele não vá sentir medo. Ele terá medo. Mas quando ele ataca o medo, também ataca o intelecto, sobrando só sua intuição em que se apoiar. Se um ator é realmente um ator, ele renderá melhor quando estiver à beira do precipício.

ENTRAR COM A MAIOR LIBERDADE POSSÍVEL

É importante não fazer escolhas antecipadas específicas para a personagem, pois assim deixamos espaço para responder verdadeiramente no palco. Muitas escolhas predeterminadas em mais funcionando, temos que ser ousados e explorar outras possibilidades, ousados como fomos no início dos ensaios.

Há muitos anos, estava fazendo uma peça de Romulus Linney, chamada *Tennessee*. Frances Sternhagen, uma atriz famosa e maravilhosa, fazia o papel principal e eu fazia Griswold Planckman, um canalha que não só a engana com um falso casamento como a faz acreditar que está viajando com ele pelas montanhas, através das florestas, a caminho do Tennessee, e que não verá mais a própria família. Viveram juntos muitos anos, e um dia Griswold morre, ela sai, meio perdida, perambulando pelas colinas da região, quando percebe que está na casa de seus pais. Então entende que durante esse tempo todo, ela e Griswold estavam morando somente a alguns quilômetros da casa dos pais. Mas se não fosse a mentira de Griswold, ela jamais teria tido uma vida plena. Por causa de sua intransigência e personalidade difícil, acabaria uma solteirona. Era uma versão campestre de *A Megera Domada*.

Durante os ensaios, Frannie e eu nos divertimos muito. O texto era muito bom e simplesmente deixávamos os diálogos nos levar. Griswold era um brincalhão. Falava em trocadilhos, e eu ficava feito um bobo em cena. Então, tentei possibilidades diferentes nos ensaios, tentando não fixar nada. Frannie foi generosa comigo e ficou aberta para qualquer coisa que viesse. Eu tinha um grande respeito por seu talento, experiência e inteligência, e ela era fantástica para contracenar. O que poderia ser melhor?

Quando entramos nos ensaios técnicos e de figurinos, e começamos as pré-estreias, aconteceu uma coisa curiosa comigo. Achei que estava muito racional, preocupado com a tal marca, onde eu devia estar para ser melhor para a Frannie numa cena tal. Antes de entrar no palco, me vi repassando as falas várias vezes – coisa que eu nunca tinha feito! Estava tenso, esperando a minha entrada, e senti que a minha entrada estava artificial. No palco me senti desconfortável. Proferia as minhas falas e ouvia as gargalhadas racionalmente. Senti que estava travado. Minha atuação ficou rasa, como se eu não tivesse espaço ao redor das minhas falas. E o pior de tudo, me senti chato!

Não tive nenhum prazer em cena. Isso nunca tinha me acontecido antes no teatro ou no cinema. Não conseguia entender o que estava acontecendo.

Uma noite, Kevin Kline e mais ou menos vinte alunos meus estavam na plateia. Sempre gostei desse tipo de desafio. Mas a mesma coisa me aconteceu. Depois, conversei com Kevin. Ele disse que não tinha notado, mas que entendia esse problema de se sentir raso. "Isso até me tranquiliza", ele disse, "quer dizer, isso pode acontecer com meu próprio professor". Mas eu estava pronto para me suicidar.

Na noite seguinte, quando cheguei ao teatro, não repassei o texto. Antes do espetáculo, fiquei lendo um material para um treinamento no dia seguinte, li um romance – tudo – menos a peça. Quando tocou o sinal, fui para o palco. Não tinha a menor ideia do que ia fazer. Só sabia o que não ia fazer. Eu não ia ficar onde estava.

Entrei e olhei em volta. Não fui para a marca que eu sempre ia. Fui calmamente para outra parte do palco e proferi minha fala. A fala saiu com abandono e levei uma bela gargalhada – o que realmente deveria acontecer.

Frannie voou para mim. Ela estava furiosa comigo. Apesar de fazer parte da sua personagem e daquela história maravilhosa sobre uma relação impossível, achei que a raiva poderia ser pessoal, que ela poderia achar que eu estava comprometendo o espetáculo. Mas vou dizer uma coisa para vocês: nós estávamos jogando, realmente jogando. E apesar de improvisarmos cada momento, não perdíamos as falas. Encontramos uma liberdade e uma realidade entre nós que era muito sintonizada e fresca. Ela estava comigo a cada passo do caminho.

Quando as luzes se apagaram, saí atrás dela na total escuridão, como sempre fazia. Estávamos quase na coxia, quando senti umas mãos no meu rosto. Fiquei tenso. Pensei que Frannie fosse me bater.

Em vez disso, ela me deu um beijo nos lábios, me abraçou e disse: "Aonde você estava, Harold?"

O que aconteceu? Meu medo foi me dominando durante a temporada. Em vez de atacá-lo, procurei segurança. Parei de explorar. Congelei, fiquei vazio. Não era mais eu no palco – não era mais o meu Griswold para Frannie.

Ressalto a importância de se continuar a exploração durante a temporada, não para subverter o trabalho do diretor, mas, exatamente por causa da importância do trabalho compartilhado

Fui na noite seguinte. Claro que Kevin estava ótimo – divertido de ver, arrancava muitas gargalhadas – mas ele estava na frente dele mesmo. Já sabia onde iria acontecer as risadas. Então ele chegava lá antes da plateia e, logo em seguida, ia para o próximo momento antes de a plateia conseguir realmente responder ao que ele tinha acabado de fazer tão brilhantemente.

Sugeri a Kevin que esquecesse os momentos das grandes gargalhadas e se concentrasse somente no momento em que estava no palco – mesmo que isso alterasse sua atuação em alguns momentos. Ele poderia fazer pequenas ou grandes alterações, contanto que elas forçassem sua concentração para um momento só. Quando as gargalhadas acontecessem, elas teriam de ser uma novidade para ele. Mas não podia apressá-las. "A plateia precisa estar com você", falei. "Por exemplo, quando Frederic diz que está partindo, que só vai ficar até o meio-dia, você olha direto para o sol e diz: 'Mas ainda não é meio-dia?' Por que é que você simplesmente em vez de levantar o olhar para o sol e dizer a frase não faz mais um *double-take** e até um *triple-take*, e aí diz a frase? Afinal de contas, o Rei dos Piratas é denso. Ele pode não saber por que levantou o olhar. Ele pode ter esquecido que foi para ver a hora." Conversamos, então, sobre vários momentos desse tipo.

Na noite seguinte, Kevin me ligou do seu camarim, no intervalo, para me contar que tinha feito três *double-takes* para o sol, antes de proferir a fala. A plateia estava em sua mão e ficou com ele todo o tempo durante o primeiro ato. Sua atuação voltou aos trilhos porque ele estava livre para explorar coisas novas.

Longas temporadas dão ao ator a possibilidade de se aprofundar cada vez mais no papel – *se* o ator quer ficar à beira do precipício e gosta de se surpreender. O campo da atuação só cresce com novas variações, aumentando sempre o número de possibilidades.

Na atuação, o interessante é a viagem, e não o destino.

Atuar é a viagem!

---

* *Double-take* é uma técnica famosa na comédia, bastante usada em filme mudo, que consiste em dois movimentos rápidos, que variam de ritmo, dando comicidade à cena (N. da T.).

5. Atuando no Cinema e na Televisão

Você me ensinou a estar munida, como se faz com uma arma – juntar as peças, limpar, carregar, engatilhar e estar pronta para atirar. Eu não sabia como fazer isso. Nem sabia por onde começar. Nem sabia que existia um mecanismo, que poderia ser uma ferramenta, uma arma... porque você tem de estar pronta para atirar.

BRIDGET FONDA

Diferente do teatro, o cinema e a televisão geralmente não têm um longo período de ensaio. Em compensação, o período de filmagem para um ator é um ensaio gigantesco.

No palco, a cada noite, o ator faz a sua personagem completa. Não há edição – ela é toda sua. No cinema, o ator não tem a oportunidade de aperfeiçoar a personagem como tem no teatro. No fim, o diretor vai montar a personagem na sala de edição.

Entretanto, o diretor tem os atores na frente da câmera, fazendo a cena várias e várias vezes. Cada "tomada" *é* uma exploração diferente. Se o que o ator fez foi bom para o diretor, ele falará, "Corta. Checando". Isso significa que aquele pedaço do filme será enviado para o laboratório para ser revelado, e o diretor e o editor poderão ver no copião, como uma possibilidade de ser editado no corte final do filme. Se não for bom para o diretor, ele falará, "Corta. Vamos fazer de novo." Se o ator errar sua fala ou não fizer a ação prevista, não tem muita importância. Sempre é melhor continuar a tomada. Não é preciso que ela fique toda perfeita, porque raramente uma tomada inteira é usada no corte final. Se um pedaço da tomada estiver bom, esse pedaço será usado.

Há raras exceções. Woody Allen, por exemplo, gosta de fazer só um plano máster para cada cena. Ele não faz "coberturas" com uma verdadeira imersão em cada fala, deixando sua cabeça vagar para que apareça o que está acontecendo com a personagem. Tire cada cena da página daquelas cinco maneiras diferentes, como já sugeri anteriormente – por exemplo, com raiva, com humor, com verdade, com sensualidade, com muita lógica. Não estabeleça nada; só experimente ideias.

TRABALHAR A SEQUÊNCIA DO ROTEIRO

Trabalhar as cenas na ordem do roteiro no cinema é mais importante que no teatro, já que são filmadas fora de sequência. Trabalhar com a sequência ajuda você a descobrir a personagem por osmose e não por análise. Conforme você vai do início ao fim, verbalizando não só as falas, mas também suas reações, a personagem simplesmente vai aparecendo, assim como o significado da história como um todo. "É como quando se faz uma peça", explica James Gandolfini, "Você ensaia as cenas três, quatro, cinco, e seis, e sete, e oito vezes, mas você só vai conhecer a personagem quando faz a peça inteira. E então você vai! E alguma coisa acontece – o cara começa a ter vida e você entende a coisa toda".

Enquanto lemos a peça várias vezes, para conhecer cada momento de uma forma muito específica, o ator vai conhecendo as mudanças íntimas que acontecem na personagem dentro de cada cena. Mesmo que o ator já tenha lido o roteiro do começo ao fim, ele só começa a ter vida quando começar a dizer em voz alta as falas. Como James Gandolfini afirma, "Sei que posso fazer o papel, mas ele só toma forma, quando começo a falar alto o texto".

Às vezes, é uma fala específica que traz a personagem para o foco. "É como se a gente fechasse o cerco", Bridget diz.

> Começamos normalmente e depois vamos para as falas – para o ponto crucial daquele momento. Aí, vai haver uma fala-chave que dirá tudo sobre a personagem. Quando isso cai no seu colo, você não quer perder – e não interessa saber o que foi que aconteceu. Você não pode se apegar nisso. Você quer ser capaz de fazer uma bela coisa com aquilo. É quando trabalhamos em cima dessa frase, daquela frase, de outra frase. É muito abstrato, mas essa é a ideia.

Não importa se for uma única fala que traz vida à personagem, ou vários momentos na história, importa que o ator, no cinema, tem de saber o texto friamente, senti-lo nos seus ossos, para que esteja livre, em estado de improviso, na hora da filmagem. Se ele ficar pensando onde estava na cena anterior ou onde ele acabará na próxima cena, a câmera vai filmá-lo "atuando". *E a câmera é imperdoável com a representação.* Para você ter verdade no cinema, tem de estar vivendo aquele momento, indo com o impulso que aparecer em você naquela hora.

Enfim, o ator precisa trabalhar exaustivamente suas cenas na sequência do roteiro, até elas ficarem tão orgânicas que ele nem precise mais pensar na história enquanto estiver filmando. Assim, ele ficará focado só no que está acontecendo com ele no momento da filmagem. O roteiro vai de qualquer maneira levar a história adiante e os momentos serão preenchidos criativamente. Isso fará com que a história fique mais surpreendente e a personagem menos previsível para a plateia, porque o público também ficará perdido em cada momento e terá de juntar cada momento para compor a história que está sendo contada. Lembre-se, quando a plateia está envolvida e tem de trabalhar, tudo fica mais ativo e interessante, em vez de ficar passivo e chato.

PESQUISE O QUE VOCÊ NÃO SABE

Assim como para o teatro, a pesquisa tem o seu devido lugar. Quando começo a estudar um roteiro com um ator, apontamos aspectos do roteiro que precisam de uma investigação. Quando você estiver trabalhando sozinho, preste atenção naquilo que ainda não sabe e pesquise.

Por exemplo, recentemente, John Leguizamo e eu estávamos trabalhando em um novo filme, *Undefeated* (*Confidencial*). Ele faria o papel de Lex Vargas, um lutador de boxe porto-riquenho que se torna campeão de peso-médio. John é um ator maravilhoso, mas não lutava boxe, então teve de começar a treinar. Enquanto trabalhávamos no roteiro, discutíamos muito tempo sobre como os lutadores de boxe pensam e o que faz um campeão.

NO *SET*

Antes do início das filmagens, o ator e o diretor se encontram para conversar sobre a personagem e o seu visual – seu figurino. Isso é muito importante, porque nesse momento começam as provas de figurino, de cabelo e testes de câmera. Então, o ator tem que conhecer muito bem sua personagem e o roteiro para ajudar no visual que vai aparecer para a câmera.

Às vezes, há ensaios durante alguns dias, ou uma semana, com o diretor e os outros atores, quando algumas falas são reescritas, discute-se o roteiro e as locações, e até mesmo ensaia-se algumas cenas nos lugares específicos onde elas acontecerão. Mas nunca chega a ser o mesmo tempo de ensaio que o teatro exige. Para o ator, é melhor ele ficar solto durante os ensaios. Aproveite esse tempo para conhecer os outros atores. Não se preocupe com nenhuma decisão que for feita nesse momento. Elas só serão tomadas quando o diretor e o elenco estiverem na locação. Então, a atuação e a filmagem serão estimuladas pela realidade do *set*.

Muitos atores gostam de ensaiar no cinema, mas eu não. Não há um tempo suficiente para ensaiar, mas há tempo suficiente para amarrar o ator, se ele levar o ensaio a sério. Portanto, fique solto! Explore o máximo que você puder, mas não se desgaste. Esse não é o melhor momento de mostrar tudo. Poupe-se para a filmagem, quando for de verdade.

O mesmo serve para a primeira leitura do roteiro, que acontece com o elenco inteiro, na frente do diretor, do autor, dos produtores e dos produtores executivos. Isso acontece logo antes dos testes de câmera e dos ensaios. Geralmente é uma experiência desconfortável para os atores, mas não há razão para se preocupar: Não importa o que for dito aqui ou no ensaio, o que vale é na hora da filmagem.

O segredo é continuar o processo de exploração durante todo o tempo de filmagem. Quando Kevin Kline estava pronto para fazer *Um Peixe Chamado Wanda*, falei que seria bom que ele improvisasse já vestido como a personagem, na frente do elenco e da equipe, cada vez que ele entrasse no *set* para fazer uma cena. Sua personagem era tão atrevida que ele tinha de dar uma aquecida antes das tomadas. Ele me disse que continuou improvisando entre as tomadas também. Às vezes, o ator ainda não fez todas as possibilidades de uma tomada, quando a câmera para de filmar. Continuar variando dá ao ator e ao diretor mais escolhas, escolhas que podem ser incorporadas à próxima tomada.

Não tente repetir conscientemente um impulso que deu certo. Geralmente os atores dizem: "Essa tomada foi maravilhosa. O diretor adorou, mas a luz e o som não estavam bons. Fomos filmar de novo e eu não conseguia repetir o que tinha feito, tivemos de fazer várias tomadas." Se isso acontecer, não tente resgatar a tomada anterior. Vá para outro lugar, qualquer lugar. Mesmo que você estrague a próxima tomada, na outra, a seguir, sua intuição voltará e você vai explorar de novo.

TRABALHANDO COM A DIREÇÃO

Todos os bons diretores que conheci falam muito pouco e deixam o ator se virar ou então sugerem coisas que eles têm certeza de que vão ao encontro da intuição do ator. Kevin Kline lembra disso no *set* de *A Escolha de Sofia*. Alan Pakula falou para a ele: "Não importa o que eu disse antes da tomada, se você sentir qualquer impulso, foda-se o que eu disse!" Isso é uma coisa muito boa para um diretor dizer porque fortalece o ator. Dá liberdade para o ator ser impulsivo, isso é bom para o filme e bom para o ator. Infelizmente, é muito raro um diretor fazer esse tipo de comentário.

Há muitas distrações para o diretor durante as filmagens. Ele é responsável por todas as escolhas que forem feitas – não só do ator, mas também do figurino, do diretor de fotografia, do cenógrafo, do aderecista, do som, da luz, de tudo. Ele tem muita coisa para fazer. Por causa de todas essas solicitações, a atuação geralmente é a última coisa que está na cabeça do diretor. É difícil, quase impossível, para ele parar tudo só para se concentrar numa cena ou no fragmento de uma cena, portanto fica difícil perceber uma atuação sutil. Geralmente, tudo parece muito devagar para o diretor. A direção comum no *set* é "olhe o ritmo", "tire as pausas", "mais depressa".

É importante para o ator lembrar que a cena que ele está filmando ainda não foi editada. Eventualmente, o diretor povens atores, porque eles ficam muito preocupados com a marca, muito preocupados em acertá-la, e o movimento fica falso, esquisito. E se houver fala enquanto se movimenta, a fala fica cantada, porque ele está preocupado com outra coisa. Mas se você não parar na marca, você fica fora de foco, e a cena é cortada.

O melhor é olhar para a marca e andar até ela várias vezes, só para sentir o movimento. Quando gritarem "ação", esqueça: ou você chega na marca, ou não chega. Agora, ficar preocupado em chegar na marca arrebenta qualquer atuação. Lembre-se, isso é cinema. Se você errar a marca, pode fazer de novo. Não vale a pena chegar na marca e não estar livre. Às vezes, a equipe põe um saco de areia no chão como marca, para não ter erro. Mas não pense nisso quando a filmagem começa. (Dizem que Spencer Tracy andava para sua marca, olhava para o chão para ver se estava certo, e aí dizia a sua fala. Ninguém nunca falou nada.)

Não se dê muito no plano máster, a não ser que o diretor fale que é o plano que ele vai usar na edição final. Faça simples. Não se preocupe em acertar as falas. Você terá muitas tomadas para tentar.

A CÂMERA CHEGA PERTO

Conforme a câmera chega perto, o foco da cena passa a ser cada vez mais para o ator. Mas ainda há um longo percurso até o *close*. As cenas no cinema podem demorar horas, um dia inteiro ou até mais. E os últimos planos são os fundamentais. É importantíssimo que o ator fique emocionalmente solto durante o processo e que não gaste todas as suas emoções até chegar o *close*. Porque senão, quando chegar a hora em que ele precisa delas, já estarão gastas.

O ator precisa ficar calmo. Deve manter sua concentração disponível para a hora da tomada, mas entre os intervalos de cada plano – pausas de duas horas geralmente – ele não deve pensar sobre a cena ou gastar muita energia. Nas cenas emocionais, jovens atores tendem a se preparar demais e gastar tudo antes dos planos mais importantes do dia. O dia é longo, de dez a quatorze horas. Se você se preparou no dia anterior da filmagem, não se pressione agora. Espere até a hora da tomada para voltar à personagem. Fique calmo e sua concentração estará lá quando você precisar.

O *CLOSE*

Close é o que o cinema tem e o teatro não tem. Com relação aos *closes*, Glenn Close afirma: "Você pode olhar diretamente para a alma de alguém."

O *close* pode ser o plano mais fácil para um ator, ou o mais difícil. Quanto mais próxima a câmera, menos o ator deve fazer. Se ele estiver ali naquele momento, tudo o que ele estiver pensando ou sentindo, qualquer mudança de pensamento ou sentimento, será registrado. A câmera é um instrumento extremamente sensível, de grande captação. Se o ator *mostra* o que está pensando ou sentindo, fica exagerado. *Ele não deve demonstrar seus pensamentos nem seus sentimentos.*

Aí é onde entra a verdade. O ator deve confiar nele, e somente nele, para saber se está sentindo ou pensando. Ninguém pode medir isso nele. Ele tem que saber qual a medida, mesmo quando o diretor lhe peça para fazer mais. Durante a filmagem, o diretor pode estar distraído ou pode estar olhando os atores no monitor, onde reações sutis são difíceis de ver, e lá nada parece estar bom. Nas salas de cinema, o *close* é do tamanho da tela. Se os pensamentos e sentimentos estiverem lá, a plateia vai vê-los. O diretor também verá, quando assistir ao copião dias depois, numa tela de cinema. Não interessa o que tenha lhe pedido durante a filmagem, não gostará de um *close* que esteja "over". Ele pode não ter gostado de você no dia da filmagem, quando você resistiu à sua sugestão, mas vai adorá-lo quando vir o copião e mais ainda, na sala de edição, quando ele estiver montando o filme. Confie em si mesmo e não "atue".

Jim Gandolfini contou-me que a primeira vez que ele contracenou com John Travolta em *O Nome do Jogo* não conseguia ver a atuação de John – mesmo estando a poucos passos dele. Travolta parecia estar não fazendo nada. Mas, quando Jim viu o filme, dentro de Travolta estava acontecendo muita coisa e a câmera registrou.

-lo de novo para suas próprias reações. Tenho que lembrar ao ator para que confie em si mesmo e esse lembrete precisa ficar com ele. Então, mesmo em frente da câmera, quando o ator é pressionado para ir mais rápido, um pedaço dele diz: "Confie em você. Curta o tempo. Respire. Explore."

Investir no tempo de preparação ajuda o ator a se sentir livre e sem pressão no *set*. Quando James Gandolfini me trouxe o primeiro episódio de *Família Soprano*, depois de termos trabalhado no programa piloto, falei que ele deveria decorar o texto e se preparar dias antes do roteiro de gravação, se quisesse ficar relaxado e disponível na frente da câmera. A quantidade de texto para decorar pode ser assustador no começo. Mas assim que você entra na rotina de gravações, fica cada vez mais fácil e mais rápido, sobretudo se você continua a tirar o texto da página apropriadamente. Conhecer os outros atores e suas personagens também ajuda. Você começa a escutar suas falas conforme vai estudando o roteiro. Quando estiver filmando, você somente tem que escutar, e sua fala virá como uma resposta normal para aquilo que você ouviu.

ATUANDO EM GRANDES PAPÉIS NA TELEVISÃO

Jim Gandolfini recorda que o ajudei logo no início do nosso trabalho quando disse: "Você não precisa saber sobre o que é a cena quando está atuando. Às vezes, na vida real, você não sabe realmente o que você quer ou o que precisa." Num seriado de televisão, as personagens principais atravessam muitos capítulos. Os autores estão sempre reescrevendo os capítulos e as cenas até o último momento antes de começar a gravar. O ator nem sempre sabe para onde vai a história de uma semana para a outra e também não tem a menor ideia do que vai acontecer depois. Vá no fluxo. De outra forma, o seu esforço para ter uma lógica na história vai aparecer e sua atuação ficará repetitiva, previsível e melodramática.

Mesmo quando você sabe para onde a história está indo, nunca a *represente*. Para fazer com que um protagonista de seriado de televisão fique multidimensional, você tem que atuar,

estando presente em cada momento. Reaja às falas e deixe-se levar pelas mudanças de cena. Sem mostrar o subtexto da cena, o ator deixa a história ser contada por si mesma, e abre grandes possibilidades para a personagem ter reviravoltas e surpresas.

Ao mesmo tempo, um protagonista de uma série não pode querer fazer cada momento acontecer. Se ele tentar, vai se desgastar nos primeiros episódios e desgastará o público junto com ele. Ele tem que simplesmente estar disponível ao momento, sem se censurar nem se levar muito a sério. Aparecerá sempre outro momento para ser estimulado.

"Você é o papel principal. Deixe os outros atores chegarem até você", Jim lembra do que eu lhe falava. Ele elabora melhor:

> Eu estava cercado de grandes atores – Edie Falco, Lorraine Bracco, Michael Imperioli. Tenho a maior admiração por essas pessoas, o jeito que elas chegam e fazem aquilo tudo. Se eu tivesse tentado liderar, controlar as cenas – estaria chovendo no molhado. Você disse: "Deixe-os fazerem as coisas deles e você só tem que ficar lá, reagindo."

Muitos estudantes dizem que adoram ver Jim Gandolfini atuando, porque ele é vivo em cada momento, em cada fotograma. Eles esquecem de onde ele está vindo e não conseguem adivinhar para onde está indo. Quando conto isso para o Jim, ele diz: "É porque talvez eu não saiba mesmo o que vou falar depois."

Num episódio de *Família Soprano*, Tony fica irritado com um telefonema e começa a quebrar o telefone da cozinha com o próprio aparelho. No fim, ele arranca o telefone da parede. Jim me contou que logo antes da tomada, avisou o diretor, Robert Iler, e o ator que fazia o seu filho para aguentarem firme. "Um pedaço do telefone quase voou na cabeça dele. Ainda bem que não o atingiu. Foi parar na pia. Foi tudo surpresa. É a melhor coisa do mundo, quando acontece." Surpresas no *set* não são boas só para o ator, são boas para todo mundo. Mas o ator não vai surpreender a plateia, se ele estiver pensando no que vai acontecer depois, nem no que vai ter de falar em seguida. Você não pode planejar uma surpresa.

Atuar é atuar, seja no cinema, no teatro ou na televisão. Com exceção dessas diferenças que apontei, um ator que faz o protagonista de um seriado de TV deveria fazer o que ele os produtores executivos e todos os seus amigos atores. Então, você pode ficar tentado a parecer excessivo, bobo, exagerado para agradar mais rapidamente.

Não faça isso. Esse tipo de atitude só vai banalizar sua atuação e uma personagem só faz sucesso se ela tiver o seu humor específico. É verdade, a atuação em *sitcoms* geralmente é mais exagerada que a atuação em seriados dramáticos. Os melhores atores de inesquecíveis *sitcoms* ficaram famosos por causa das suas *personagens* e não pela atuação em si. Fizeram personagens exageradas, incríveis, extravagantes – mas extremamente reais. O público pode não achar engraçado uma atuação exagerada, mas uma personagem na qual o público *acredita* e gosta pode ficar *excessiva* e o público vai achar engraçado.

Para um ator ser engraçado em uma *sitcom*, no cinema ou no teatro, ele deve ser incrivelmente sério. Atuar na comédia é concluir um tema ou uma ideia de uma forma não lógica. É a Lucille Ball trabalhando numa fábrica de chocolates, entupindo sua boca com eles enquanto a esteira passa, por não conseguir embrulhar todos. Não é lógico para nós, mas é completamente lógico para Lucille. Afinal, falaram que ela não podia deixar na esteira nenhum chocolate, porque senão seria despedida. Então, quando não consegue embrulhar um, ela come o chocolate, depois outro, depois outro. Os que ela não consegue pôr na boca, esconde no sutiã. Ela não consegue mais engoli-los. Começa a passar mal. Mas ainda entope a boca com mais chocolates porque não quer ser despedida.

Se um momento não é lógico para o público, mas lógico para a personagem, vai ficar engraçado e verdadeiro. Quanto mais absurdo para o público e mais coerente para a personagem, mais engraçado será.

CHEGANDO AOS MOMENTOS DE GRANDE EMOÇÃO

Momentos de grande emoção no palco, no cinema ou na televisão podem ser assustadores para jovens atores, porque eles morrem de medo da emoção não aparecer na hora certa e todos ficarem decepcionados com seu trabalho. Então, carregam muito mais a emoção que realmente precisam, o que piora tudo. Eu sei porque já passei por isso. Quando estava começando como ator, achava dificílimo me emocionar no palco como me emocionava na vida. E todos os exercícios para liberar as emoções só aumentavam o meu medo de não me emocionar em cena.

Este livro é uma forma de poder ajudar jovens atores a lidar com seus medos, colocando a sua concentração no que realmente importa – estar no momento sem se censurar – para poder acessar a intuição e a emoção. Esse processo vai ficando mais fácil conforme vai ficando mais velho, simplesmente porque à medida que vai envelhecendo, vai se importando menos com o que os outros pensam. Quando fazemos uma coisa que realmente nos interessa e queremos muito, nossas emoções também aparecem. São um produto natural da audição e da reação. Não acredito que um ator precise fazer alguma coisa especial na hora de acessar suas emoções. Qualquer sentimento que aparecer pode ser usado pela personagem.

Cada ator acha a sua maneira de acessar suas emoções em um determinado momento. Glenn Close explica muito bem, quando diz, "atores são como rádios de carro. Você põe "sintonizar", e assim ficamos pra frente, pra trás, pra frente, pra trás, até nos sintonizarmos com alguma coisa da qual podemos extrair alguma reação. Estamos sempre procurando sintonizar com estações emocionais". Não importa como a acessamos, contanto que estejamos abertos ao texto e para nós mesmos – e não só para as nossas lembranças, mas também para a nossa imaginação.

Para mim, surpresa é o maior elemento. Em cada tomada, vou para um lugar diferente, para me surpreender, para ver o que acontece. Às vezes, grito em lugares inapropriados ou faço uma pausa que não existe. Se não funciona, sempre tenho outra tomada e outra surpresa. Procuro sempre ser corajoso na tomada e não tento ficar acessando a emoção. Se você estiver bem preparado, essa é a hora de você arriscar – ir para algum lugar novo, fazer algo diferente, chocar a si mesmo.

Entretanto, às vezes temos que acessar rápido um momento extremamente emocional. No teatro não é tão difícil. Em geral, a peça desenvolve um caminho para a personagem e, se ele real-

Em outras palavras, o exercício joga o ator em um estado fisiológico, que gera uma grande quantidade de imagens intensas, pensamentos e emoções típicas desse estado, e que estão indelevelmente associadas ao que temos de mais profundo.

"Jogue tudo fora", Jim Gandolfini fala sobre "o lance da respiração". "Quando você faz aquilo, acessa muitos lugares rapidamente. Ajudou-me muito, porque quando estou fazendo a *Família Soprano*, às vezes só tenho tempo de trocar de figurino e ir para outra cena, onde tenho de estar zangado." Jim faz esse exercício no trailer, e relata: "Você fica zangado muito rápido."

Bernadette Peters usa "o lance da respiração" não só no cinema, mas no concerto também. Ela me contou, "Eu tenho que mudar de clima muito rápido – ir para uma canção emocional, num lugar emocionante, um lugar em que eu gostaria de estar – e só tenho a introdução da música seguinte. Então, viro de costas para a plateia e faço 'o lance da respiração' para me preparar. Isso acorda a gente!"

Para esse exercício ficar confortável, você tem que fazê-lo toda noite, durante um período de várias semanas. Cada noite, pegue uma emoção diferente, a não ser que você já esteja filmando. Nesse caso, use a emoção que vem da cena. Não se sinta obrigado a ficar nessa emoção. Deixe sua mente perambular pelos sentimentos que aparecerem. Não fique obsessivo querendo fazer os exercícios com perfeição. Não existe o "jeito certo" – cada um faz do seu jeito.

Não julgue o sucesso do exercício pelo quanto chorou ou pela intensidade das coisas que sentiu. Jamais julgue seus sentimentos, porque você sempre vai achar que não foi suficiente, então vai acabar exagerando. Na noite seguinte, faça o exercício de novo. Talvez nada aconteça. Tudo bem. Trabalhe durante uns vinte minutos e pare, mesmo que nada tenha acontecido. Na noite seguinte, tente de novo.

Quando estiver familiarizado com esse exercício, poderá usá-lo para dar um *start* em suas emoções, numa cena específica. Durante o período antes da filmagem, faça o exercício por vinte minutos todas as tardes. No dia da filmagem, comece-o logo antes de ir para o *set*, mas pare quando a emoção começar a aparecer. Então, dê um tempo. É como se você se bombeasse o tempo todo, para somente soltar no momento da filmagem, deixando a surpresa acontecer na frente da câmera. Quando estiver no foco, não faça nada especial – apenas faça a cena. Você encontrará a emoção pipocando em você, em diferentes regiões. Deixe acontecer. Não tente controlar. Você treinou, vai acontecer por si mesmo. Mas, se a emoção não estiver lá na hora da tomada, faça o exercício na frente da câmera, durante a tomada. Isso mesmo, comece a se sacudir. Deixe sua mente vagar. Imagine o frio. Permita que o sentimento emerja até os seios da face, entre as orelhas. Deixe sair quase como se você fosse freá-lo. Mas não freie. Conceda-se ser preenchida por ele e tudo fluirá.

Isso não é um truque. Os pensamentos e os sentimentos são seus. Desorientar a respiração é somente outra maneira de atacar o seu medo de não ter um sentimento "verdadeiro" na hora que você precisar. Mas nem sempre você consegue chegar lá, não é porque o mandam chorar ou ficar zangado, que sempre irá conseguir. Você tem que ter feito o trabalho para entender a cena e para poder explorá-la de uma forma pessoal. Tem de acreditar e querer reagir; tem que ser importante para você.

Gostaria de fechar este capítulo com uma experiência que tive quando estava preparando atores no *set*.

Aaliyah veio estudar comigo quando tinha dezenove anos e já era uma cantora de blues de grande sucesso, com dois discos de platina. Apesar de ela nunca ter atuado antes, vi que tinha um talento natural, uma pegada agressiva e muita disciplina. Também sabia que rapidamente seria chamada para algum filme. Trabalhamos cenas e monólogos de Tchékhov e Shakespeare, Sam Shepard e outros contemporâneos, três vezes por semana e às vezes mais. Aaliyah era por natureza tímida e delicada, então começamos a trabalhar sua raiva e outros sentimentos mais violentos.

Como eu esperava, em seis meses, Aaliyah foi convidada para fazer a antagonista de Jet Li, de *Romeu Tem que Morrer*. Joe Silver, o produtor, e Andrzej Bartkoviak, o diretor, me pediram para ir ao *set*, em Vancouver, preparar Aaliyah e também Jet.

Antes de a filmagem começar, tínhamos algumas semanas. Trabalhava com cada ator sozinho todo dia, por algumas horas, percorrendo o roteiro inteiro, na sequência e também trabalhava com o diretor nos ensaios com os outros atores.

a luz. Uma câmera estava no plano médio de Aaliyah, a outra em *close* nela e a terceira em *close* no Jet. Pedi para o diretor filmar o ensaio, no caso de ser a melhor tomada. Ele filmou. Foi uma boa tomada, mas não tão boa quanto eu pensava que iria ser.

Tudo estava pronto para o *close* de Aaliyah. Chequei com o diretor para ter certeza de que estava realmente tudo pronto. Com uma cena desse tamanho e com uma atriz tão jovem não queria arriscar perder a tomada em que ela estivesse plena por causa de razões técnicas.

Fui para trás do sofá onde Aaliyah estava sentada e me debrucei para falar com ela, de modo que ninguém ouvisse.

"Respire."

Ela respirou.

"Prenda", disse. "Vá para dentro de você, veja seu irmão maravilhoso e deixe isso sacudir você."

Ela fez.

Então eu falei: "Agora só conte a história, simplesmente, como uma criancinha. Mas quando você chegar na fala, 'Eles mataram ele. Eles mataram meu irmão maravilhoso', grite! Eu quero que você fale tão alto que assuste o Jet."

"O quê?" ela disse, entrando em pânico. "Você nunca me disse para fazer isso antes."

"Eu sei", respondi. "Mas faça. Grite com ele. Assuste-se com você mesma! Grite!"

Saí. Ela estava tremendo, mas eu sabia que iria dar conta. Ela estava forte e bem preparada.

"Ação", gritaram. Aaliyah começou a cena. Contou a história. Ela estava obviamente chateada, mas continuou. Estava simples e linda, como se estivesse distraída com uma terrível verdade. De repente, se surpreendendo e a todos nós, ela gritou para o Jet ferozmente, "Eles mataram meu irmão!" Sua raiva explodiu e suas lágrimas começaram a pular. "Meu irmão maravilhoso." Ela acabou a fala em lágrimas, como uma criancinha – ela estava tão perdida, tão fresca, tão inconsolável.

O diretor gritou, "Corta". Corremos para Aaliyah. Ela perguntou: "Foi bom?"

"Foi, foi bom", eu disse. "Foi melhor que bom."

A tomada de Jet também foi muito boa, porque ele simplesmente se permitiu responder à atuação de Aaliyah.

O diretor e o produtor ficaram excitados e aliviados. "Temos a cena", Andrzej disse. "Vamos embora pra casa."

Fiquei orgulhoso dessa atriz jovem e tão fantástica. Uso essa história porque Aaliyah é o exemplo de uma atriz talentosa, jovem, que teve de encarar um momento de grande emoção na cena. Ela estava preparada. Estava com os sentimentos, estava em contato com eles e com a cena. Seu medo de não conseguir acessar a emoção na hora certa poderia ter estragado a cena toda. Ela precisava de uma última peça do quebra-cabeça para decolar: precisava se surpreender para poder ficar à beira do abismo. Precisava ficar em dúvida sobre o que fazer e confusa o suficiente para não ligar para onde estava indo.

Dei a surpresa para Aaliyah, mas você tem que aprender a dar a surpresa para si mesmo. Você deve fazer a melhor preparação possível e então confiar em si mesmo para ir, na frente da câmera, a algum lugar que você não sabe qual é. Vá para o desconhecido e descubra-o no momento. Sua intuição o conduzirá para o melhor que você tem a oferecer.

Aaliyah só fez outro filme, no qual também a preparei, mas não pude ficar no *set* a seu lado. Ela morreu em um acidente aéreo, antes de termos uma oportunidade de conversar sobre nosso trabalho juntos. Sinto saudades de trabalhar as grandes peças e os vários filmes que ainda faria tão brilhantemente.

suficiente para tal papel. E esse é o desafio primordial e o prazer de atuar.

AUMENTANDO SUA GAMA DE EMOÇÕES

Grandes papéis aumentam sua gama de emoções. É por isso que trabalho no repertório clássico com os atores iniciantes e porque, em 1987, criei o Classical Workshop, no Festival Shakespeare de Nova York. A ideia do workshop foi apresentar Shakespeare e outras peças clássicas aos atores, bem como levar atores com experiência em clássicos a atuarem em papéis que ainda não tinham feito. Aidan Quinn viria explorar Marco Antônio em *Júlio César* e Peter Coyote exploraria Cássio, Kevin Kline e Phoebe Cates tentariam Romeu e Julieta.

Desenvolvi oficinas de uma e duas semanas em que os atores começavam com sonetos para ficarem confortáveis com o verso, mudando para os solilóquios de personagens que poderiam fazer em um dia e, em seguida, abordava cenas complexas com outros atores. Os atores ficavam quatro horas por dia, em pequenos grupos, numa imersão na linguagem de Shakespeare, explorando suas personagens. Foi uma experiência e tanto assistir Sally Field atacando o papel de Hermíone, em *Conto de Inverno*; Diane Wiest explorando Lady Macbeth como uma esposa amorosa, e não a megera como é tão frequentemente retratada; Goldie Hawn encontrando a simplicidade da verdade em um soneto; Joel Grey como um encantador e assustador Ricardo III, seduzindo uma jovem chorosa, cujo marido ele próprio tinha matado; Cicely Tyson como Gertrude, descrevendo a morte de Ofélia em *Hamlet*; Kris Kristofferson adentrando às profundezas do monólogo de Macbeth "Amanhã e amanhã e amanhã". A riqueza da exploração de Shakespeare arrebatou todos esses atores – até mesmo os mais experientes deles – para novos lugares, dando-lhes novas perspectivas sobre a condição humana, bem como a sua própria maneira de atuar. Eles responderam ao trabalho como se tivessem chegado a um oásis, onde poderiam atuar e se reabastecer da linguagem profunda de Shakespeare.

Quando trabalhei com Glenn Close em Cleópatra, o texto iluminava uma sensualidade nela que eu não tinha visto antes. Ela era engraçada, tímida, petulante, irritante, irritada, mimada, sexy, amorosa e, ainda sim, profundamente tocada por uma grande perda. O brilhante diálogo de Shakespeare permitia à Glenn explorar essa complexa personagem em profundidade, mesmo no curto período de tempo que tivemos na oficina. Embora ela ainda não tenha feito esse papel no palco ou no cinema, o público tem visto as qualidades que descobriu em muitos dos papéis que ela já fez em filmes: a marquesa de Merteuil, em *Ligações Perigosas*, a jovem editora eroticamente predatória com quem Michael Douglas se envolve, em *Atração Fatal*, sua Gertrude no *Hamlet*, de Franco Zeffirelli, Sunny von Bulow, em *Reversal of Fortune* (O Reverso da Fortuna).

Você descobrirá a importância de trabalhar em grandes personagens por conta própria, mesmo se não tiver a chance de interpretá-los no palco. Eles farão de você um ator mais poderoso e o colocarão mais profundamente em contato com seus sentimentos, revelando até mesmo aspectos ocultos de sua personalidade. Eles trarão à tona o melhor e o pior dentro de você e isso irá ajudá-lo a crescer como ator e como ser humano.

Para fazer Hamlet, você não deve ser somente o belo, inteligente e esperto príncipe, mas também grotesco, louco, astuto e vulgar. Ofélia fala sobre Hamlet:

> Vejo agora essa razão nobre e soberana,
> Descompassada e estrídula como um sino rachado e rouco.
> A forma incomparável, a silhueta da juventude em flor,
> Queimada no delírio!*

E de fato ele é violento e odioso com a mãe. Ele se emociona com o ator mais velho em um momento e, no próximo, está tomado pelo desprezo. É um esgrimista consumado, que mata Polônio e Laertes com pesar, mas também é o cruel assassino que mata Claudius sem remorso.

E ele tem humor. Hamlet pode ser, e é, engraçado, embora seu humor seja muitas vezes obscuro. Ele é inteligente e também astuto e cruel com Rosencrantz e Guildenstern; sabe que o inverso. A interpretação não só diminui a personagem, mas faz a personagem menos pessoal, porque ela vem do intelecto e o intelecto é apenas uma parte de nós. E, apesar de muitos bons atores serem inteligentes, é um tipo diferente de inteligência – não tanto analítica, mas intuitiva. Para fazer da personagem um ser humano completo, o ator precisa dar tudo de si: sua mente, sua intuição, sua imaginação, suas experiências pessoais, toda a gama de suas reações ao texto e não só na preparação, mas ao vivo, no palco.

---

* Tradução de Millôr Fernandes, *Hamlet*, Porto Alegre: L&PM, 1988, p. 66 (N. da T.).

Acredito que a verdadeira razão para os atores tentarem atuar uma "ideia", uma interpretação, é porque querem controlar a personagem. É por isso que estão dispostos a limitar as possibilidades e escolhas. No entanto, o ator não pode realmente controlar nada enquanto ele atua, exceto, talvez, a possibilidade de estar realmente presente a cada momento em que ele está no palco. E não há melhor maneira de aprender isso que atuar nesses papéis.

USANDO A NEGATIVA

O que faz os grandes papéis serem muito difíceis, além de sua profundidade e complexidade inerente, é o fato de terem sido interpretados por atores importantes, muitas, muitas e muitas vezes. Todo ator que vai atuar no repertório de grandes peças clássicas e modernas tem na cabeça o *Hamlet, Henrique v e Ricardo III* de Olivier, o *Becket* de Richard Burton, a Mary de Katherine Hepburn, em *Longa Jornada Noite Adentro* e o Stanley de Marlon Brando, em *Um Bonde Chamado Desejo*, entre outras performances memoráveis. É necessário que o ator se aproxime desses papéis a partir da negativa, dizendo para si mesmo, "Tudo, tudo menos o que me lembro daquela atuação em particular".

Quando Kevin Kline foi escalado como Henrique V, em 1984, para o Shakespeare Festival de Nova York, no Teatro Delacorte, no Central Park, ele e eu estávamos mais que familiarizados com a monumental atuação de Lawrence Olivier em *Henrique v*, na versão cinematográfica da peça. Henrique V de Olivier, com seu ríspido e heroico discurso, parecia o rei perfeito para a Segunda Guerra Mundial, quando o filme foi feito, e sua atuação ainda ressoava nas décadas de 1960 e 1970, quando Kevin e eu o vimos pela primeira vez. Mas Kevin tinha o som do Henrique, de Olivier, ainda zunindo em velocidade máxima na cabeça.

A primeira coisa que fez foi ralentar o seu próprio discurso. Ele tirou fala por fala do texto simplesmente para fazer sentido para ele mesmo, permitindo que a linguagem se tornasse clara e ressonante. Kevin queria que o seu Henrique fosse pessoal e muito humano, em oposição ao rei confiante de Olivier. O Henrique, de Olivier, não parece ter dúvidas sobre si mesmo ou sua posição. O de Kevin era cheio de incertezas.

Afinal, tínhamos passado pela Guerra do Vietnã e suspeitávamos intuitivamente do que poderia soar como clichês ultranacionalistas na peça. Então conversamos sobre John F. Kennedy, como um possível modelo para a personagem – vindo de uma família poderosa e abastada, preparado desde a infância para ser presidente. O pai de Henrique V, Henrique IV, foi poderoso, mas distante; havia suspeitas sobre o seu direito ao trono. O John F. Kennedy pai, Joe Kennedy, servira como embaixador na Inglaterra, mas nunca venceu uma certa dubiedade política. Embora Henrique ficasse a maior parte de sua juventude entre homens comuns – Falstaff e seu grupo de bêbados, devassos e ladrões – ele afirmou sua nobreza, quando foi à guerra por seu pai e derrotou Hotspur, um verdadeiro nobre das antigas peças históricas. Ele tinha o "apelo popular", mas também o "toque de um príncipe". Muitos sentiram o mesmo por JFK.

Entretanto, Kevin não estava usando Kennedy como uma interpretação. Ao contrário, ele estava invocando Kennedy como uma inspiração para entrar em contato com seus próprios pensamentos e sentimentos sobre o tipo de rei que ele próprio gostaria de ser – um rei em contato com pessoas reais, seus sentimentos, sonhos, paixões e medos.

No Ato IV, Cena 3, Henrique discursa para as suas esgotadas tropas antes da batalha de Agincourt. Eles estão em desvantagem de dez para um, contra um renovado e confiante exército francês. Conforme Henrique se aproxima, ouve Westmoreland:

LIDANDO COM A LINGUAGEM DE SHAKESPEARE

Para atuar em Shakespeare, um ator deve ser verbal. De *Sonho de Uma Noite de Verão* a *Hamlet*, todas as personagens de Shakespeare se expressam por palavras recheadas de descrições e alusões. Então o ator deve ser capaz de se expressar por meio de suas palavras.

Quando o ator é capaz de falar uma língua tão rica, com facilidade e autenticidade, o resultado pode ser inesquecível. Lembro-me, por exemplo, de *Noite de Reis* que Joseph Papp me pediu para dirigir, no Shakespeare Festival de Nova York, no Central Park. Pensei imediatamente em Mary Elizabeth Mastrantonio para o papel de Viola. Ela era uma bela e jovem atriz, inteligente, profundamente emocional, mas impulsiva e cabeça dura – todas as qualidades necessárias ao papel. E, tendo treinado-a por muitos anos, sabia que não seria intimidada pelo diálogo poético de Viola.

Foi uma performance surpreendente. Por causa de sua liberdade com o diálogo, Mary Elizabeth foi capaz de criar uma brilhante e poética personagem, com petulância, mas sem nunca perder a feminilidade, e ainda ficou totalmente crível e encantadora como um jovem usando roupas masculinas. A profundidade de sua emoção apareceu de forma surpreendente e esclarecedora. Um momento em particular se destaca em minha memória. Viola, personificando o mensageiro do Duque, envia uma mensagem de amor à condessa Olívia, interpretada por Michelle Pfeiffer. Ela mesma está apaixonada pelo Duque e fica irritada com a rejeição de Olívia, pois não consegue entender como uma mulher poderia desprezar um homem tão maravilhoso. Viola diz: "Boa senhora, deixe-me ver seu rosto." Mary Elizabeth disse isso como um desafio, como se ela estivesse dizendo: "Retire o seu véu para que eu possa ver por que diabos o Duque está tão excitado."

Depois de protestar, Olívia diz: "Vamos abrir a cortina e mostrar o quadro." Quando ela deixa cair o véu, Mary Elizabeth olha para o rosto de Olívia e tudo parou. Seu próprio rosto já dizia tudo: o Duque é apaixonado por essa imagem de beleza e feminilidade. Eu sou só um garoto aos olhos dele. Não posso competir com isso. Como posso ter seu amor? Lágrimas vieram aos seus olhos e ela desviou o olhar. Foi um momento impressionante.

Houve uma pausa. Olívia, incerta do motivo pelo qual Viola se virou, fica vulnerável, confusa, ofendida. Ela simplesmente pergunta: "Não é benfeito?"

Mary Elizabeth responde com sinceridade e até com humildade, "Muito benfeito". Ela leva um momento para se recuperar e depois diz maliciosamente: "Se foi Deus que fez tudo isso." A plateia caiu na gargalhada. A sua mudança repentina de um profundo sentimento de perda a essa sagacidade, esse humor afiado, criou uma surpresa maravilhosa.

Se a linguagem de Shakespeare oferece as maiores possibilidades para o ator, no entanto, pode também representar um dos maiores obstáculos, sobretudo quando as falas são em verso. Além da nossa tendência para aumentar artificialmente nossas inflexões, quando vemos falas em verso, há debates intermináveis sobre qual a forma "adequada" de atuar em Shakespeare.

Realmente não sabemos como as falas eram ditas em seu tempo, mas mesmo se o fizéssemos daquele modo, como seria útil um estilo "shakespeariano" generalizado de falar e atuar? Cada peça é definida em um tempo e espaço diferentes e cada personagem vem de uma classe específica, período e local. As especificidades de tempo e lugar e os seus estilos são muito importantes, assim como as falas específicas de cada personagem. Então, como podemos ter um estilo generalizado para a língua de Shakespeare?

Claro que devemos estudar a história de sua época, a história política, social e literária, bem como a linguagem e poesia. Como atores, devemos saber o máximo possível. E devemos estudar técnica vocal também. Ela amplia a nossa gama vocal e nos oferece possibilidades. Mas, no final, o que nos interessa é a peça específica e a personagem, e não qualquer noção geral de como as falas eram proferidas ou como as peças eram encenadas no tempo de Shakespeare.

Sei que a referência de atuação para as peças de Shakespeare são os britânicos. E existem grandes atores ingleses cujo trabalho eu admiro. Mas não acredito que eles deveriam ser a referência para atores americanos. A maneira de falar o inglês na Inglaterra de hoje não se aproxima da maneira que Shakespeare falou há quatrocentos anos, assim como a nossa maneira de falar nos Estados Unidos também não se aproxima.

Seja paciente. O processo vale a pena apesar do tempo que leva, porque você nunca conseguirá material mais emocionante ou mais excitante para trabalhar. Uma vez que você passe a primeira fase, não sentirá a necessidade de atuar.

SUGESTÕES PARA TRABALHAR SHAKESPEARE POR CONTA PRÓPRIA

Os homens devem começar com o Soneto 130:

My mistress' eyes are nothing like the sun,
Coral is far more red than her lips' red.
If snow be white, why then her breasts are dun;
If hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damasked, red and white,
But no such roses see I in her cheeks;
And in some perfumes is there more delight
Than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know
That music hath a far more pleasing sound.
I grant I never saw a goddess go:
My mistress, when she walks, treads on the ground.
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.*

As mulheres devem começar com o Soneto 57:

Being your slave, what should I do but tend
Upon the hours and times of your desire?

---

* “Os olhos de minha amante não são nada como o sol, / O vermelho do coral é mais vermelho do que o dos seus lábios. / Se a neve é branca, por que então seus seios são pardos [?]; / Se os cabelos são caracóis, negros fios crescem em sua cabeça. // Já vi rosas adamascadas, vermelhas e brancas, / Mas tais rosas não vi em suas faces; // E em certos perfumes há mais encantos / Que no ar que minha amante exala. // Adoro ouvi-la falar, embora saiba bem / Que a música tem um som muito mais aprazível. / Confesso que jamais vi uma deusa passar: / Minha amante quando caminha pisa o chão / Ainda assim, pelos Céus, meu amor é mais raro / Do que qualquer outro com o qual o comparo”. A tradução deste e dos demais sonetos visa permitir ao leitor uma melhor percepção da ironia presente nas escolhas do autor, daí a ênfase no sentido literal, sem nenhuma pretensão artística e sem levar em conta a métrica ou a rima típicas desse tipo de composição” (N. da T.).

I have no precious time at all to spend,
Nor services to do, till you require.
Nor dare I chide the world-without-end hour
Whilst I, my sovereign, watch the clock for you,
Nor think the bitterness of absence sour
When you have bid your servant once adieu.
Nor dare I question with my jealous thought
Where you may be, or your affairs suppose,
But, like a sad slave, stay and think of naught
Save, where you are, how happy you make those.
So true a fool is love that in your will,
Though you do anything, he thinks no ill.*

Mesmo sendo uma poesia com rimas e tudo mais, não pense dessa maneira. Lide com cada frase como se fosse uma fala de diálogo. Tire da página em pedaços, procure por qualquer palavra que você não conhece. Não se preocupe em entender o soneto inteiro enquanto você trabalha. Em vez disso, deixe cada frase entrar na sua cabeça e permita que ela faça sentido para si próprio. Fale simplesmente. Seja qual for o significado da fala para você no momento, diga-a com seus próprios sentimentos.

Aos poucos, você vai se tornar ciente de que essa curta sequência de falas está fazendo sentido e acessando sentimentos em você. Ela também irá permitir que você fique confortável com o fraseado e vocabulário de Shakespeare, bem como suas imagens. Não tente ser poético e não entre em pânico por não entender o soneto. Seja paciente, trabalhe em blocos e o soneto virá para você.

Depois de passar pelo menos alguns dias explorando o primeiro soneto, tente outro. Homens e mulheres devem tentar o Soneto 29, que é interessante e rico para ser trabalhado.

---

* “Sendo tua escrava, que posso eu fazer / Senão vigiar as horas e o tempo do teu desejo? / Não tenho tempo precioso para gastar, / Ou serviços a fazer, até que o exijas. /Nem ouso maldizer as horas infinitas / Que eu, meu soberano, passo a vigiar o relógio por ti, / Nem penso nas agruras da tua amarga ausência / Quando tiveres dado a tua serva um *adieu*. / Não ouso questionar com pensamentos enciumados / Onde podes estar, ou dos seus assuntos supor, / Mas aqui fico como uma triste escrava e em nada penso / Salvo onde estás e quão feliz fazes a todos [que contigo estão] / Então, que verdadeiro tolo é o amor, que do teu querer / Apesar de não fazeres nada, não pensa nenhum mal.” (N. da T.)

várias peças, nunca terá problemas atuando em Shakespeare. Foi o que eu fiz quando era estudante. E tem tornado Shakespeare cada vez mais acessível para mim, além de me trazer uma grande alegria atuando, lendo e ensinando.

Epílogo

> *Que obra prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e benfeito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo!**
>
> HAMLET, Ato II, Cena 2

Uma personagem específica – especialmente uma grande personagem – requer que o ator se prepare de maneira também específica. Um ator iniciante igualmente deve se preparar, até de uma forma mais ampla, para a vida de ator.

Encorajo jovens atores a irem para a faculdade – para uma faculdade de belas-artes, e não uma escola de interpretação. É importante que os jovens atores estudem coisas que irão ampliar seus conhecimentos e estimular suas imaginações, fazendo com que cresçam como pessoas e tenham algo para oferecer nos papéis que irão interpretar. Depois da faculdade, vocês terão muito tempo para ir para uma escola ou curso profissionalizante em Nova York ou Los Angeles. Mas estudos pessoais mais amplos devem continuar. Ouvir música clássica, ler os grandes romances, poesia e peças, ir ao balé e "viajar" pelos grandes museus ampliam seus interesses, sua audição, visão, vocabulário, gosto e curiosidade. Não só o torna um ator melhor, mas um ator completo.

Não tenho nada contra o rock, blues e outras formas de música popular – na verdade, sempre fui fã de jazz e blues –, pela inocência e sinceridade". Tcheky sentiu uma melancolia na personagem e se viu atraído a ouvir as músicas de Mahler. Seu espírito melancólico vinha misturado com uma curiosa leveza e um grande charme. Mesmo o roteiro sendo contemporâneo, a complexidade do trabalho do poeta e do compositor despertaram no coração e na audição do ator seus sentimentos mais profundos.

---

* Tradução Millôr Fernandes, *Hamlet*, Porto Alegre: L&PM, 1988, p. 51 (N. da T.).

Depois de tantos anos, não perdi meu amor pela arte, música, dança ou literatura. É muito do que sou e talvez a melhor parte. E é por isso que Shakespeare, Molière e Tchékhov vieram mais facilmente para mim como ator. Estar exposto à grande arte e a grandes artistas me fizeram ter uma visão mais profunda e ampla das personagens e também confiança em minha intuição e minha imaginação. Isto inspirou-me e pode inspirar você também, se você der oportunidade. Vai ajudá-lo a trazer mais profundidade e imaginação para suas personagens.

Então, se você quer ser um ator, não mergulhe somente no teatro, mas nas artes plásticas, na música, na dança e na literatura. E enquanto você absorve arte, continue atuando. De qualquer jeito, em qualquer meio, sempre encontre tempo para atuar em uma peça. Sempre digo aos atores: "Faça do teatro sua âncora. Assim você sempre vai conhecer a si mesmo." As peças são sobre as personagens e no palco não há onde se esconder, a plateia observa cada impulso, sem edição. É só o ator e o texto e o ator é responsável por tudo o que diz e faz. Por mais que eu ame cinema, ainda acredito que a alma da interpretação está no teatro e continua sendo o melhor lugar para o ator conhecer a si mesmo e sua forma de atuar.

Várias faculdades estão sempre abertas para receber as produções dos estudantes. Se você tem a oportunidade de entrar numa delas, faça. Se não há teatro onde você está, crie um. Produza os grandes textos de Shakespeare, Tchékhov, Strindberg, Brecht, Ibsen, Molière, Beckett, Williams, Arthur Miller. Jogue-se nas grandes peças para que tenha excelentes diálogos para explorar. Isso vai levá-lo à exploração de si mesmo. Não importa se você foi bem ou mal no papel. Você é jovem. Ninguém espera que você vá bem, ainda mais nessas peças. Mas, se você falhar num bom material, ainda assim aprenderá. E não terá medo mais tarde, quando esperarem que você saiba alguma coisa.

Finalmente, pare de gastar energia com papo sobre "o mercado". Concentre-se no trabalho de crescer artisticamente e como ser humano. Descubra o que move você como ator. Use o que funciona e jogue fora o que atrapalha, independentemente de como soe o conceito. Encontre seu próprio caminho e "o mercado" vai encontrar você.

Teatro: Leste & Oeste
Leonard C. Pronko (E080)

Uma Atriz: Cacilda Becker
Nanci Fernandes e Maria T. Vargas (orgs.) (E086)

TBC: Crônica de um Sonho
Alberto Guzik (E090)

Os Processos Criativos de Robert Wilson
Luiz Roberto Galizia (E091)

Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações
Sábato Magaldi (E098)

José de Alencar e o Teatro
João Roberto Faria (E100)

Sobre o Trabalho do Ator
M. Meiches e S. Fernandes (E103)

Arthur de Azevedo: A Palavra e o Riso
Antonio Martins (E107)

O Texto no Teatro
Sábato Magaldi (E111)

Teatro da Militância
Silvana Garcia (E113)

Brecht: Um Jogo de Aprendizagem
Ingrid D. Koudela (E117)

O Ator no Século XX
Odette Aslan (E119)

Zeami: Cena e Pensamento Nô
Sakae M. Giroux (E122)

Um Teatro da Mulher
Elza Cunha de Vincenzo (E127)

Concerto Barroco às Óperas do Judeu
Francisco Maciel Silveira (E131)

Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca
Darci Kusano (E133)

O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865
João Roberto Faria (E136)

Antunes Filho e a Dimensão Utópica
Sebastião Milaré (E140)

O Truque e a Alma
Angelo Maria Ripellino (E145)

A Procura da Lucidez em Artaud
Vera Lúcia Felício (E148)

Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena
Sílvia Fernandes (E149)

O Inspetor Geral *de Gógol/Meyerhold*
Arlete Cavaliere (E151)

O Teatro de Heiner Müller
Ruth C. de O. Röhl (E152)

Falando de Shakespeare
Barbara Heliodora (E155)

Moderna Dramaturgia Brasileira
Sábato Magaldi (E159)

Work in Progress na Cena Contemporânea
Renato Cohen (E162)

Stanislávski, Meierhold e Cia
J. Guinsburg (E170)

Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno
Décio de Almeida Prado (E172)

Da Cena em Cena
J. Guinsburg (E175)

O Ator Compositor
Matteo Bonfitto (E177)

Ruggero Jacobbi
Berenice Raulino (E182)

Papel do Corpo no Corpo do Ator
Sônia Machado Azevedo (E184)

O Teatro em Progresso
Décio de Almeida Prado (E185)

Édipo em Tebas
Bernard Knox (E186)

Depois do Espetáculo
Sábato Magaldi (E192)

Em Busca da Brasilidade
Claudia Braga (E194)

A Análise dos Espetáculos
Patrice Pavis (E196)

As Máscaras Mutáveis do Buda Dourado
Mark Olsen (E207)

Crítica da Razão Teatral
Alessandra Vannucci (E211)

Caos e Dramaturgia
Rubens Rewald (E213)

Para Ler o Teatro
Anne Ubersfeld (E217)

Entre o Mediterrâneo e o Atlântico
Maria Lúcia de S. B. Pupo (E220)

Leone de'Sommi: Um Judeu no Teatro da Renascença Italiana
J. Guinsburg (org.) (T008)

Urgência e Ruptura
Consuelo de Castro (T010)

Pirandello do Teatro no Teatro
J. Guinsburg (org.) (T011)

Canetti: O Teatro Terrível
Elias Canetti (T014)

Idéias Teatrais: O Século XIX no Brasil
João Roberto Faria (T015)

Heiner Müller: O Espanto no Teatro
Ingrid D. Koudela (org.)(T016)

Büchner: Na Pena e na Cena
J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela (orgs.) (T017)

Teatro Completo
Renata Pallottini (T018)

Barbara Heliodora: Escritos sobre Teatro
Claudia Braga (org.) (T020)

Machado de Assis: Do Teatro
João Roberto Faria (org.)(T023)

Luís Alberto de Abreu: Um Teatro de Pesquisa
Adélia Nicolete (org.) (T025)

Teatro Espanhol do Século de Ouro
J. Guinsburg e Newton Cunha (orgs.) (T026)

Um Encenador de si Mesmo: Gerald Thomas
J. Guinsburg e Sílvia Fernandes (S021)

Três Tragédias Gregas
Guilherme de Almeida e Trajano Vieira (S022)

Édipo Rei de Sófocles
Trajano Vieira (S031)

As Bacantes de Eurípides
Trajano Vieira (S036)

Édipo em Colono de Sófocles
Trajano Vieira (S041)

Agamêmnon de Ésquilo
Trajano Vieira (S046)

Antígone de Sófocles
Trajano Vieira (S049)

Lisístrata e Tesmoforiantes
Trajano Vieira (S052)

Teatro e Sociedade: Shakespeare
Guy Boquet (K015)

Eleonora Duse: Vida e Obra
Giovanni Pontiero (PERS)

Linguagem e Vida
Antonin Artaud (PERS)

Ninguém se Livra de seus Fantasmas
Nydia Licia (PERS)

O Cotidiano de uma Lenda
Cristiane L. Takeda (PERS)

Eis Antonin Artaud
Florence de Mèredieu (PERS)

História Mundial do Teatro
Margot Berthold (LSC)

O Jogo Teatral no Livro do Diretor
Viola Spolin (LSC)

Dicionário de Teatro
Patrice Pavis (LSC)

Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos
J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima (LSC)

Jogos Teatrais: O Fichário de
Viola Spolin
Viola Spolin (LSC)

Br-3
Teatro da Vertigem (LSC)

Zé
Fernando Marques (LSC)

Últimos: Comédia Musical em Dois Atos
Fernando Marques (LSC)

Jogos Teatrais na Sala de Aula
Viola Spolin (LSC)

Uma Empresa e seus Segredos: Companhia Maria Della Costa
Tania Brandão (LSC)

Teatro Laboratório de Jerzy Grotowsky
Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli (cur.) (LSC)

Queimar a Casa: Origens de um Diretor
Eugenio Barba (LSC)

Rastros: Treinamento e História de Uma Atriz do Odin Teatret
Roberta Carreri (LSC)

História do Teatro Brasileiro, volume 1
João Roberto Faria (dir.) (LSC)